

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Historia del Arte III**



**LO LOCAL EN LO GLOBAL: PARADOJAS  
POSMODERNAS DEL LUGAR.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Laura Fernández Gibellini**

Bajo la dirección de la doctora

Tonia Raquejo Grado

**Madrid, 2011**

**ISBN: 978-84-694-2677-7**

**© Laura Fernández Gibellini, 2010**



# LO LOCAL EN LO GLOBAL. PARADOJAS POSMODERNAS DEL LUGAR

TESIS DOCTORAL de:  
LAURA FERNÁNDEZ GIBELLINI

Dirección: TONIA RAQUEJO GRADO  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
Facultad de Bellas Artes  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LO LOCAL EN LO GLOBAL. PARADOJAS POSMODERNAS DEL LUGAR  
Tesis Doctoral  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2010



A Nueva York

Tesis doctoral realizada con el apoyo del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid, en su programa de Formación de Personal Investigador/ Becas Predoctorales Complutense (2006-2010). Y con la generosa colaboración de los archivos bibliotecarios de The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y de The Aldrich Contemporary Art Museum de Connecticut, sin cuya ayuda nada de esto habría sido posible.

Así mismo quisiera agradecer especialmente al Profesor Peter Sloterdijk, cuyos textos han adquirido una importancia fundamental en el transcurso de mi investigación, su tiempo y generosas indicaciones. A mi directora de tesis, la Profesora Tonia Raquejo, debo expresar mi más sincera gratitud por su constante apoyo, sus valiosísimas indicaciones, su inteligencia y sus palabras de aliento. Esta tesis no sería la que es sin ninguno de ellos.

También quisiera mostrar mi agradecimiento a todos aquellos que han estado conmigo, en la cercanía y en lo lejano, durante el desarrollo de esta investigación. A mis padres y a mi hermano Javier por ser tan incondicionales; a Ted por su sensatez y su cariño; a Alfredo por su presencia y a todos mis amigos. Gracias.

Y finalmente mi gratitud a todos aquellos sin los que esta tesis no se habría podido llevar a cabo: a Mónica Ramírez-Montagut, Sheelagh Bevan, Guillermo Fadanelli, Bleda y Rosa, Xavier Ribas, la galería Juana de Aizpuru, a todos los miembros del I+D *Arte y política* y a todos los artistas, pensadores e investigadores que, con su trabajo, han iluminado esta investigación.

Madrid, 5 de junio de 2010





# **LO LOCAL EN LO GLOBAL. PARADOJAS POS- MODERNAS DEL LUGAR**

Tesis Doctoral de:  
LAURA FERNÁNDEZ GIBELLINI

Dirección: TONIA RAQUEJO GRADO

Departamento de Historia de Arte III (Contemporáneo)  
Facultad de Bellas Artes  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

# CONTENIDOS

<b>1 . INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
1. 1. NOTAS A LA TESIS: DIFICULTADES QUE PLANTEA	9
1. 2. ¿POR QUÉ ESTA TESIS, ¿POR QUÉ ESTOS ARTISTAS?	11
1. 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR	25
<b>2 . LO GLOBAL COMO MODELO DE CONOCIMIENTO</b>	<b>31</b>
2. 1. UN MODELO DE CONOCIMIENTO DEL MUNDO	33
2. 1. 1. EL MAPA	39
2. 2. LA NEGACIÓN DEL LUGAR	63
2. 3. LA REALIZACIÓN DE UN IDEAL. LA TOTALIDAD	71
2. 4. EL PERSONAJE COMO MODELO DE INDIVIDUALIZACIÓN	81
<b>3 . LO LOCAL COMO EXPERIMENTACIÓN EMPÍRICA</b>	<b>97</b>
3. 1. EL LUGAR, PRACTICADO	103
3. 2. LA INMUNIDAD. (LA AMENAZA CULTURAL)	117
3. 2. 1. LA AUTOINMUNIDAD	135
3. 2. 2. EL CONTROL DE LA SEGURIDAD Y LA PRODUCCIÓN DE VERDAD: LA RECONSTRUCCIÓN	153
3. 2. 3. LA NORMALIZACIÓN	171
3. 3. URGENCIA/EMERGENCIA, EL VOLVERSE EXPLÍCITO	197
3. 3. 1. ESPACIO PRIVADO, ESPACIO PÚBLICO: LO OBSCENO	199
3. 3. 2. LA COLONIZACIÓN DEL TIEMPO POR EL CAPITAL	215
4. 3. 3. LA CONSTRUCCIÓN DE OTRO LUGAR: EL MERCADO	235

## 4. RECAPITULACIONES ..... 271

4. 1. PLANTEAMIENTOS TÓPICOS: LO LOCAL SE GLOBALIZA .....	271
4. 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR DESDE LA PARADOJA	
(DE LO LOCAL Y LO GLOBAL) .....	285
4. 2. 1. LA NEGACIÓN DE LO (IN)ESPECÍFICO.	
EL ARTE Y UN LUGAR .....	289
4. 2. 2. LA MAQUETA, MODELO EMPÍRICO .....	295
4. 3. LA DESVIACIÓN DEL ORDEN SOCIAL .....	309
4. 4. LA REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO BÉLICO .....	327
4. 5. LO OCULTO DE LOS PROCESOS DE VISIBILIZACIÓN .....	361
4. 6. LA DESLOCALIZACIÓN DE UNA TEMPORALIDAD	
FRAGMENTADA .....	381
4. 7. CONSTRUYENDO UN EPÍLOGO: .....	397
4. 7. 1. <i>MAGICIENS DE LA TERRE</i> , DE NUEVO .....	397
4. 7. 2. UN POSIBLE PAPEL DEL ARTISTA: DESVELAR .....	405
4. 7. 3. BREVES REFLEXIONES FINALES .....	413

## BIBLIOGRAFÍA ..... 417

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	417
2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA .....	418
3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE EXPOSICIONES .....	430
4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS ARTISTAS .....	432





LO LOCAL EN  
LO  
GLOBAL.  
PARADOJAS  
POS-  
MODERNAS  
DEL LUGAR



# 1 . INTRODUCCIÓN

## 1. 1. NOTAS A LA TESIS: DIFICULTADES QUE PLANTEA

Parece necesario iniciar este texto exponiendo abiertamente la dificultad que plantea una tesis como la que se desarrollará a continuación. Esta es sin duda susceptible de dar lugar a numerosos conflictos derivados de la sutil y frágil definición (y delimitación) de los conceptos tratados. En este sentido su aparente inconsistencia, lejos de ser casual o ignorada, es perfectamente consciente y perseguida en el documento.

De este modo, parte de la naturaleza de la investigación, así como de su interés, radica en el intento de escapar de conceptos definitorios precisos y reductivos, cuya rigidez se encuentra en el origen del conflicto que articula lo global y lo local como entidades opuestas e irreconciliables. De esta forma la tesis pretende indagar en nociones muy arraigados y que generan comprensiones del mundo parciales, superficiales y tendientes a generar un falso consenso por el cual creemos compartir un escenario –y un lenguaje- común a la hora de interpretar y de posicionarnos en el mundo en que vivimos.

Con el fin de escapar de esta reducción resulta por lo tanto necesaria una aproximación a la dicotomía global/local desde un lugar fluido, permeable, transversal y si se quiere, transitorio. Este es el motivo por el cual la metodología de trabajo de esta investigación se basa en un muestreo de artistas (que no en un barrido ni un panorama) representativos del modo en que la díada global/local se ha definido en esta tesis, a saber: entendiendo lo global como un modelo de conocimiento del mundo y lo local como la experimentación de dicho modelo de pensamiento –desde el punto de vista de la urgencia y de la inmunidad.

Por su parte, al tratarse en la tesis de términos espaciales (siendo la noción del lugar la que ligará el proceso de investigación), la acotación de artistas escogidos no puede ser en ningún caso espacial, de modo que no seguiremos aquí las tradicionales divisiones entre occidente y oriente, entre norte y sur, ni entre los llamados primer y tercer mundo. A su vez, la delimitación temporal que acota la tesis se refiere a una particular acumulación de acontecimientos históricos recientes que permiten concebir el mundo en los términos en que lo conocemos hoy –esto es, como un ente particularmente global.

De esta forma la mayoría de las obras que se tratarán aquí se han realizado después de 1989, fecha de la caída del gran muro divisor entre el oeste y el este del mundo, que marca el inicio de una nueva era en la concepción del mundo compartido. Pero además, un número significativo de ellas son también post 11S, por lo que esta fecha implicó tanto en la expansión de un sentimiento de amenaza global como en la demostración de la futilidad de las fronteras fácticas. Así mismo ciertas obras, como es el caso de los surrealistas o de Marcel Broodthaers, han sido escogidas por su manera de anticipar conflictos fundamentales que explotaron algunas décadas más tarde, en la forma de algunas de las piezas aquí recogidas.

Así, la tesis se inicia con un recorrido (capítulos 2 y 3) sobre ciertas obras artísticas que se relacionan de un modo casi tópico con las nociones específicas de lo global y de lo local de los que partimos. Pero el propio desarrollo de la estructura de la tesis se manifestará, por un lado, como una estrategia de conocimiento que a su vez se define por ser autorreflexiva –manifestando la inercia del lenguaje y de los hábitos del lenguaje y del pensamiento hacia la legitimación de presupuestos que acaban por hacerse tópicos. De esta forma la tesis tiende a considerar las acepciones local/global como conceptos constantes que se han estereotipado. Pero por otro lado, este mismo desarrollo, así como la detección de mecanismos de generación de consenso implícitos en todo modelo de conocimiento, pondrá en entredicho el valor absoluto de los planteamientos de partida mismos (capítulo 4) desvelando la realidad paradójica que alberga la concepción del lugar desde los presupuestos en oposición local/global.

Finalmente, hay que destacar cómo la elección de este proceso de investigación tiene su eco en mi propio trabajo plástico, que responde a una particular sensibilidad y acercamiento a problemáticas, desde mi punto de vista, complejísimas. Así, mi obra funciona como un patrón con una estructura semejante a esta tesis con respecto a la ordenación. Ello implica que es la fluidez, la paradoja, la disolución de estructuras fuertes normativas (y por tanto la creación de construcciones que se arman en su fragilidad –extrayendo de ésta su fuerza) las que me interesan desde el punto de vista de generación de un pensamiento tanto conceptual como plástico autónomo.



## 1. 2. ¿POR QUÉ ESTA TESIS? ¿POR QUÉ ESTOS ARTISTAS?

“Es el momento de celebrar lo local. La globalización ha cubierto el mundo con un manto único que resta importancia a la cuestión de dónde vivimos”<sup>1</sup>.

Esta afirmación, realizada en la presentación de la exposición *Local. El fin de la globalización* (Madrid, 2007) por su comisario, creo que resume con precisión la gran conflictividad que plantean hoy día términos tan aparentemente opuestos como son lo local y lo global. Parece que nunca antes se ha prestado tanta atención a “celebrar” lo local y, por lo tanto, a desacreditar la globalización en que nos vemos inmersos. Pero una afirmación como la que aquí inicia mis reflexiones no deja nunca de inquietarme, ni siquiera hoy, a la luz de tanta tinta vertida analizando la complejidad del mundo actual. No puedo menos que interrogarme, entonces, acerca de ese “manto único” al que se refiere Wombell, ni de lo que entiende por globalización o por su opuesto, lo local. Me inquieta aún más la sospecha de que una afirmación semejante encuentre un eco social que la reafirme y un consenso generalizado en la opinión pública.

Pero bien, parafraseando a Carver<sup>2</sup>, ¿de qué hablamos cuando hablamos de globalización? ¿Nos referimos a la expansión mundial del capitalismo; al auge de las empresas multinacionales; al mercado mundial; a la desaparición del lugar<sup>3</sup> local; al nacimiento de la sociedad civil desterritorializada<sup>4</sup>; a la aceleración del tiempo y al

---

1 Palabras de Paul Wombell, comisario de la exposición *Local. El fin de la globalización*, en el momento de presentar la exposición y resumir el espíritu que guió el trabajo de los once artistas participantes. *Local. El fin de la globalización* tuvo lugar dentro del contexto de PhotoEspaña 2007, en la sala de Exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid.

Para más información consultar el catálogo de la exposición. *Local. El fin de la globalización*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, comisariado por Paul Wombell, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2007. (Artistas: Hans Aarsman, Shelby Lee Adams, Tom Hunter, Hashem El Madani, Boris Mikhailov, Xavier Ribas, Jem Southam, Li Tianbing, Hellan Van Meene, Massimo Vitali, Karlheinz Weinberger).

2 Raymond Carver, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Anagrama, Barcelona, 2000.

3 Una de las consideraciones más extendidas acerca de la globalización es cómo esta genera *no-lugares*, espacios de tránsito y del anonimato, completamente intercambiables y ausentes de todo matiz identitario. Volveremos a ello a lo largo de esta tesis.

Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

4 Tal y como comenta James Holston en su conferencia “La ciudadanía insurgente en un época de periferias urbanas locales” realizada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona/ CCCB el 13 de diciembre de 2007, dentro del ciclo “Periferias

acortamiento de las distancias; al emerger de unas imágenes e ideas compartidas con aquel que se encuentra, también, alejado de nuestro contexto; al sentimiento de solidaridad internacional; a la constitución de un tribunal internacional que pretende velar por los derechos humanos fundamentales, al margen del origen, etnia o color de piel? Y, por el contrario, ¿a qué se supone que apelamos cuando nos referimos a lo local? ¿A lo cercano; a lo autóctono; a lo folclórico; a lo propio; a lo que es único y se diferencia de los demás; a lo que es natural y no construido?

Es evidente que ambos términos implican diferentes acepciones y matices, pero en cambio ya desde los años 80, sobretudo en lo relativo a la “globalización”, se utilizan como si su significación se hubiera llegado a consensuar, cristalizando en una acepción única que implica que lo global es lo negativo, por artificioso, homogeneizante, construido y amenazante, mientras que lo local es lo inherente a uno mismo, ese “donde vivimos” que hace que uno sea exactamente como es, y no cualquier otro, aquello que define el *lugar*, finalmente, que uno ocupa en este mundo.

Esta tesis, que no pretende ser un estudio acerca de la teoría de la globalización ni un alegato a su favor plantea, sin embargo, siguiendo las teorías del sociólogo y teórico de la globalización Ronald Robertson<sup>5</sup>, cómo conceptualmente la globalización es más aplicable a una serie de hechos particulares que conciernen al “nuevo orden mundial” o a la estructuración del mundo como un todo, que a un ente difuso y abstracto al que achacar cualquier problemática mundial actual. De modo análogo hay que entender la prevalencia y el énfasis de la sociedad nacional –o local, para el caso que aquí nos concierne– como una forma de institucionalización social que se expandió con la aceleración de la globalización hace unos cien años como una reacción lógica a ésta. Local y global son inseparables<sup>6</sup> por tanto pero no como

---

Urbanas”, desde 1970 hemos asistido a una democratización global sin precedentes, de modo que el número de democracias electorales en los estados soberanos ha pasado del 33 al 63% en los últimos treinta años.

Para más información ver James Holston, *Insurgent Citizenship in an Era of Global Urban Peripheries*, Colección Breus, nº 22, CCCB, Barcelona, 2008, p. 57. (Transcripción de la conferencia del mismo título).

5 Roland Robertson, *Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 2000, (1ª ed. 1992).

6 De esta *naturaleza compartida*, por la que la condición de lo global se interpela desde el lugar local (es el famoso “piensa globalmente, actúa localmente”) surge un término que sin embargo no utilizaremos aquí: se trata de lo *glocal*. Un desarrollo extensivo de lo que implica el término *glocalización* excede los presupuestos de esta nota, pero baste decir cómo, en mi opinión, si bien manifiesta una comprensión híbrida del mundo, sin embargo omite, en mi opinión, su complejidad. Definir un evento, un status quo o una característica específica –de lo social o de lo económico– como *glocal*

conceptos en oposición sino más bien como “realidades” constitutivas que tienen lugar en el seno del planeta habitado por los seres humanos, pues son conceptos que se encuentran en el origen mismo de la evolución y de la concreción del concepto de humanidad.<sup>7</sup>

Según esto, la consecución de una organización mundial en términos efectivos tiene una estrecha relación con nuevas valoraciones y concepciones de la individualidad dentro de su relativa posición en un panorama mundial, que cada vez tiende a tener más en cuenta a todos los otros<sup>8</sup>. Así la noción de lo *compartido* permite la creación de

---

supone un etiquetado consensuado superficialmente (una vez más) de los mecanismos concretos –y ¡diferenciados!– que generan las diversas realidades mundiales. Así, decir que vivimos en un mundo *glocalizado*, ¿qué indica exactamente?

Para un interesante diálogo sobre el tema ver los textos de: Bruno Latour, “On the Difficulty of Being Glocal”, Roland Robertson, “The Conceptual Promise of Glocalization: Commonality and Diversity” y Edward W. Soja “On the Concept of Global City Regions” todos ellos en el proyecto editorial on line *ART-E-FACT: Strategies of Resistance*// An Online Magazine for Contemporary Art & Culture, editado por Antonia Majača, Zoran Erić y Nada Beroš entre otros.

[http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/index\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/index_en.htm) (consultado mayo 2010).

7 Existe así una relación directa, casi automática y totalmente inevitable entre el orden social local y el mundial que complejiza los tópicos y que torna urgente una reflexión en profundidad sobre dichos conceptos.

8 Así para Robertson la globalización, en su desarrollo histórico como concepto, ilustra diversos modelos de pensamiento del mundo como un todo (desde la expansión del cristianismo y en especial de la iglesia católica hasta el desarrollo capitalista mundial), y ejemplifica el paulatino interés en la concepción de la humanidad como comunidad.

Robertson, en el libro ya citado, comienza su análisis en la Europa del siglo XV y expande el primer periodo a la mitad del siglo XVIII, momento en el que se da un incipiente crecimiento de las comunidades nacionales. Esta es la época de mayor expansión de la iglesia católica y cuando se acentúan las ideas sobre el individuo y la humanidad. Es también el momento del inicio del heliocentrismo y de la geografía moderna.

El segundo periodo abarcaría desde la mitad del XVIII hasta el año 1870. En este periodo cristalizan diversas nociones que tienden a la formalización de las relaciones exteriores, y gana mayor concreción el concepto de humanidad. Aumentan así mismo las convenciones legales sobre las relaciones y comunicaciones internacionales y transnacionales, se inician los “problemas de admisión” de las sociedades no-europeas en la así llamada “sociedad internacional” y se tematiza todo aquello que tiene que ver con el nacionalismo en relación con el internacionalismo. Es la época en que surgen las primeras exhibiciones internacionales.

El tercer periodo se inicia en 1870 extendiéndose hasta la mitad de 1920 y se caracteriza por el auge de manifiestas tendencias hacia la globalización. Se dan crecientes concepciones globales de lo que se supone correcto dentro de una sociedad nacional aceptable, abordándose por primera vez la problemática de la “modernidad”. Se da un auge en el concepto de identidad nacional y personal. Algunas sociedades no europeas serán incluidas dentro de la sociedad internacional de naciones, y es en esta época cuando aparecen las primeras concepciones internacionales de la humanidad y cuando se desarrollan las primeras formas de comunicación globales. Surgen también competiciones de carácter mundial, como los Juegos Olímpicos o los Premios Nobel. Se desarrolla el actual sistema horario mundial. Estalla la Primera Guerra Mundial.

El periodo comprendido entre la segunda mitad de 1920 hasta el fin de los años 60 se caracterizará por las crecientes disputas sobre los frágiles términos que se habían establecido anteriormente sobre globalización. Se evidencia la necesidad de la creación de lazos comprometedores más fuertes que ligen a las naciones entre sí, pues la buena voluntad de una teoría ideal se ha demostrado insuficiente. Se establece así

modelos globales de pensamiento que se aplicarán en la especificidad de lo local, evidenciando por un lado la fisura del paso del ideal al mundo fáctico irregular, y por otro la complejidad de dilucidar qué es realmente lo compartido (pues en este proceso se evidenciarán cómo

---

la Liga de Naciones y posteriormente las Naciones Unidas, mientras que por otra parte se instituye el principio nacional de independencia. Resalta en este periodo la conflictividad que suscitan las nociones de modernidad, incrementadas por la guerra fría y por la así denominada cristalización del tercer mundo. Surge un nuevo foco de interés en las cuestiones ambientales y de derechos humanos tras el holocausto y la bomba atómica.

Será desde el fin de los años 60 hasta el inicio de los 90 cuando se produzca el mayor desarrollo de una conciencia –o comunidad- global, pues no en vano en 1969 el hombre llegó a la luna, demostrando cómo los límites nacionales y territoriales eran ya algo del pasado. En este periodo se acentúan los valores postmaterialistas y los derechos civiles se hacen fundamentales, surgiendo un interés renovado por la sociedad civil y la ciudadanía mundial. Las sociedades empiezan a verse cada vez más enfrentadas a problemas de multiculturalidad y polietnicidad, mientras que la concepción de la individualidad se torna cada vez más compleja –no sólo en lo relativo a consideraciones étnicas y raciales sino también a cuestiones de género y de sexualidad. Por su parte, el fin de la guerra fría supuso un sistema internacional más fluido, que a su vez implicó el reclame a los “derechos” al rearme nuclear nacional. Los medios de comunicación global sufrieron una gran aceleración, hasta que se consolidó el sistema global mediático, que incluía grandes rivalidades. Se desarrolló aquí un interés progresivo por la ecología y las especies amenazadas. Finalmente, la Primera Cumbre Mundial, conocida como Cumbre para la Tierra, se celebró del 3 al 14 de junio de 1992 en Río de Janeiro. Sus objetivos fundamentales, que se basaban en la comprensión de las necesidades y los intereses comunes de los países participantes, fueron lograr un equilibrio justo entre las necesidades económicas, sociales y ambientales de las generaciones presentes y de las futuras y sentar las bases para una asociación mundial entre los países desarrollados y aquellos en desarrollo, así como entre los gobiernos y los diversos sectores de la sociedad civil.

Hasta aquí la genealogía que realiza Robertson. Podemos descubrir en ella cómo las nociones de la globalización se vinculan con el auge de una sociedad civil comprometida, de la noción de ciudadanía mundial, de los derechos humanos, de la modernidad –que se asocia a patrones epistemológicos concretos que veremos con posterioridad-, del acceso a la comunicación, de la protección del medio ambiente y de la preocupación por el que (y lo que) no pertenece, a priori, al habitáculo propio. Así mismo surge un manifiesto énfasis por la autodeterminación y las antiguas nociones por las que articulaban las relaciones entre los individuos y la sociedad, el estado y los *otros* se ponen en cuestionamiento.

Efectivamente este recorrido manifiesta la intensificación de una conciencia global que surge paralelamente a la toma de conciencia de un posicionamiento relativo individual. Es por eso que la globalización debe entenderse dentro del desarrollo de la conciencia del ser humano sobre la tierra. Paradójicamente el auge de la individualidad supone también la consideración, más que nunca, de todo lo que se encuentra fuera de lo considerado como propio.

Si tuviéramos que extender el análisis de Robertson hasta nuestros días podríamos decir que la globalización hoy se caracteriza por el énfasis en los movimientos planetarios –que genera con intensidad similar una reorganización hacia lo opuesto, es decir, hacia lo vinculado a la tierra, a lo localizado específicamente- ya iniciados en los años noventa, y al desarrollo acelerado de un mercado mundial. Asistimos además a un debilitamiento progresivo de las fuerzas del Estado, al que en cambio corresponde el auge de una sociedad civil internacional organizada. A su vez, el fin de las guerras mundiales ha dado lugar a una cuasi normalización de la guerra como forma de movilización política. [ En Mary Kaldor, “Haz la ley y no la guerra: la aparición de la sociedad civil global”, en Manuel Castells, Narcís Serra (eds.), *Guerra y paz en el siglo XXI. Una perspectiva europea*, Tusquets, Barcelona, 2003, pp. 67-98.]



ciertos modelos de comprensión –del mundo común- serán susceptibles de priorizarse sobre otros).

En este sentido lo que se persigue abordar aquí son ciertas paradojas que surgen con los auge de los localismos en un mundo cada vez más globalizado, pues, como vemos, por un lado la concepción del *mundo como un todo* no implica, perentoriamente, la anulación de la voz del que habla –que se equipara, creo que de un modo muy superficial, con la “localidad” de la enunciación. Pero por otro, asistimos al auge de la construcción de una mirada globalizada que genera una estructura de pensamiento general que confronta la realidad política, económica y social de las diferentes realidades locales con concepciones tópicas generalizadoras y desvinculadas de su especificidad territorial. Pero es que, como veremos, si el lugar local no es ya específicamente territorial, el habitar tampoco se construye en el mapa.

Así, tal y como ya acabamos de comentar, no es esta una tesis teórica sobre la globalización sino que se trata de un sondeo sobre ciertos procesos artísticos, la mayoría producidos a partir de 1989<sup>9</sup>, que indagan en los modos de cortocircuitar la reductiva diada global-local<sup>10</sup> en que estamos inmersos. De esta forma la investigación ha sido articulada mediante un muestreo de autores que mantienen una mirada crítica hacia los tópicos de lo global y lo local. Este muestreo,

---

9 Fecha de la caída del muro del Berlín, última frontera divisoria –física pero también ideológica- del mundo, que no sólo anticipará el desplome definitivo de los regímenes comunistas mundiales, el fin de la guerra fría y del sistema de mundo bipolar, sino que pondrá de manifiesto la nueva consideración del mundo como un ente global. El desgaste de la división de todo tipo de fronteras, ya sean nacionales o de ideología política, ya sean tecnológicas, económicas o referidas a la división de la interioridad y la exterioridad (lo privado y lo público) exacerbará el discurso a cerca de la globalización, expandiéndolo en los años 90 a aéreas del conocimiento –como los estudios culturales o la comunicación- que antes mostraban escaso interés por el fenómeno.

10 En el texto *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze y Félix Guattari ofrecen una compleja propuesta para disolver la articulación de las entidades binarias modernas –en base al concepto de *rizoma*- pues según afirman “lo propio de las sociedades modernas, o más bien del Estado, es la utilización de máquinas duales que funcionan como tales, que proceden simultáneamente por relaciones biunívocas, y sucesivamente por opciones binarizadas” que “han elevado la segmentaridad dual al nivel de una organización suficiente”. Así, “El sistema político moderno es un todo global, unificado y unificante, pero precisamente porque implica un conjunto de subsistemas yuxtapuestos, imbricados, ordenados, de suerte que el análisis de las decisiones pone de manifiesto todo tipo de compartimentaciones y de procesos parciales que no se continúan entre sí sin que se produzcan desfases o desviaciones.”

De modo que la organización, la territorialización, y la socialización propuestas por el Estado moderno dependen de “grandes máquinas de binarización directa”, con lo que cualquier elemento dentro de la institución estatal se concibe siempre en oposición a su contrario. Algo de todo esto resuena en esta articulación dual global-local, que revela un arte universal de “limitar trazando” que se encuentra ya en la razón de Estado del Imperio Romano. (Volveremos a ello con posterioridad en esta tesis).

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 215-217.

que se organiza como un mapa estructural al margen de temáticas u ordenaciones simbólicas, deslizándose entre lo real y lo representado, pretende descubrir ciertos modelos –y sus fracturas- por los cuales articulamos nuestra mirada sobre el mundo y nos posicionamos frente a él.

El origen de esta estructura cartográfica –ajena a consideraciones geográficas y de latitud- tiene su punto de partida en otro evento mucho más modesto ocurrido también en 1989: la exposición *Magiciens de la Terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin en el centro Georges Pompidou de París<sup>11</sup>.

### **Exposiciones 1: *Magiciens de la Terre***

*Magiciens de la Terre* fue considerada como la primera gran exposición de arte contemporáneo que buscaba abarcar un contexto mundial o global expandido, basándose en la incorporación de lo que entonces eran consideradas como las tradiciones incontaminadas no occidentales. *Magiciens de la Terre* abordó el conflicto entre lo local y lo global fundamentalmente desde la problemática colonial y post-colonial y desde el sometimiento ejercido sobre el llamado “tercer mundo”. Así mismo se enfatizó la noción del viaje, del traspaso de fronteras y de la aproximación de los límites lejanos.

La concepción de lo local quedó muy vinculada aquí con la artesanía del lugar desde el punto de vista de los medios y materiales (bordados, cerámica, madera pintada, mandalas), de la iconografía étnica y de la vinculación con el ritual –tratándose pues de objetos funcionales que pretendían trascender su especificidad artesanal. Así las raíces locales artesanas (simbólicas y manuales) se vincularon en *Magiciens* con la tradición específica autóctona y con la ceremonia –al menos dos de los artistas de la “periferia” incluidos en la muestra eran considerados autoridades místico-religiosas en su región. El localismo que plantea pues la exposición denota cómo la comprensión occidental de las culturas lejanas asimila el folclore étnico con su identidad específica como comunidad, lo cual enfatiza el exotismo como forma de reconocimiento de lo otro.

La aplicación del aparato colonial (e incluso postcolonial) capitalista crea así modelos de entendimiento y pensamiento del mundo que generan estructuras preconcebidas de realidad que reducen la

---

11 Volveremos a la exposición más adelante, y a lo que supuso en términos de absorción del otro lejano bajo el paraguas de la modernidad histórica y de la cultura contemporánea, lo cual demuestra la proyección de una mirada globalizadora que mira sin la aparente intención de discriminar pero sin ver.

comprensión de la especificidad de ciertos territorios o poblaciones no occidentales –hecho que evidenció la articulación de esta muestra con su énfasis en la supremacía del pensamiento occidental sobre las culturas postcoloniales aún, siempre, otras.

En este sentido, tal y como veremos<sup>12</sup>, *Magiciens* supuso el punto de inflexión que permitió que muestras como la *Documenta X* (dirigida por Catherine David en 1997), incorporaran suspicazmente, bajo el abrigo del *postcolonialismo*, a artistas no occidentales bajo aparatos culturales completamente occidentalizados, sin sospechar –ni desvelar– la paradoja que dicha operación implicaba: un falso proceso de incorporación e inclusión del otro. Desde ese momento numerosas exposiciones “globales” han seguido la estela acrítica de un modelo de pensamiento unívoco que se inauguró (y legitimó confusamente) con esta exposición.

De esta forma, algunos de los artistas presentes en esta tesis provienen de la ya citada *Magiciens de la Terre*, revisándose de este modo la vigencia de ciertos presupuestos sobre los que se articulaba la muestra y actualizando las implicaciones que ésta tuvo en el paradigma del arte contemporáneo tras ella (en los términos que aquí nos ocupan). Parece evidente que *Magiciens* planteaba ya la configuración de una estructura globalizada amparada en el postcolonialismo, que pretendía configurar localmente identidades colectivas y culturales más allá del espacio occidental moderno del primer mundo bajo los presupuestos sobre los que se articulaban estos mismos y sus preconcepciones sobre el otro.

Así, uno de los objetivos de esta investigación es indagar en los códigos de creación de sentido y en la complejidad de los lenguajes artísticos con el fin de incidir en ciertos tópicos que definen estas relaciones y buscar de este modo su desactivación. También desde la producción artística más contemporánea prevalece un tratamiento parcial, esquemático y superficial de la concepción de lo local y lo global, cuando no se inquiere en imprecisiones y generalidades que, a mi modo de ver, no permiten arrojar luz sobre el verdadero conflicto –y que no dejan de ser más que meras aproximaciones tópicas y sensacionalistas a temas ya muy explotados. Es por ello que el acercamiento a los artistas propuestos se hace desde un espíritu crítico que pretende descubrir si los tópicos son superados o si, por el contrario, se refuerzan en sus aportaciones. De esta forma, mi mapa para navegar en toda esta investigación se basa en coordenadas que

---

12 Ver RECAPITULACIONES, 4. 7. 1. *MAGICIENS DE LA TERRE*, DE NUEVO, página 397 y siguientes.

buscan confrontar los términos global/local desde el interior de algunas de sus propias contradicciones, con el fin de tratar de sobrepasar su supuesta antítesis.

## **Exposiciones 2: *Local. El fin de la globalización***

De este modo se ha comentado ya cómo la selección de artistas de esta tesis supone un muestreo de una creación que surge al margen de acotaciones espaciales y que genera una reflexión paradójica en torno al propio concepto del lugar –y cuyo fin es arrojar preguntas y señalar problemas a la hora de abordar estos conceptos.

En este sentido quisiera mencionar brevemente ciertos artistas –que retomaremos con posterioridad<sup>13</sup>–, participantes en la ya citada exposición: *Local. El fin de la globalización* con que iniciábamos este texto y que, desde mi punto de vista, enfatizan algunos tópicos sobre lo local y lo global, reforzándolos. Es el caso de las obras de Massimo Vitali y Xavier Ribas, que inciden en imágenes que, si bien parten de un ensalzamiento de lo local –o así nos lo dice la muestra–, se encuentran completamente globalizadas.



Fig. 1, Xavier Ribas, *Serie Domingos*, 1994-1997

---

<sup>13</sup> Ver RECAPITULACIONES, 4. 1. PLANTEAMIENTOS TÓPICOS, página 271 y siguientes.



En la serie fotográfica *Domingos* de Ribas (fig. 1), vemos imágenes profundamente locales de ocupación del tiempo de ocio, arraigadas en un peculiar folclore que contrasta con el escenario en que se sitúan las actividades descritas en ellas. Sus fotografías muestran así fantasmas de la industrialización y de una peculiar regeneración de los espacios periféricos barceloneses, enfrentados con ocupaciones vacacionales aparentemente locales. Por su parte las series de playas de las costas italianas de Vitali (fig. 2), como veremos, se refieren también a momentos de ocio masificados que transcurren en una comunidad enmarcada, de nuevo, por la expansión industrial.



Fig. 2, Massimo Vitali, *Viareggio. Senza sole*, 1995

Así, la globalización descrita por estos autores incide en acepciones tópicas que la identifican con la expansión capitalista, imperialista y homogeneizante, de modo que existe una cierta aproximación nostálgica a un lugar local ya desvirtuado y amenazado por la expansión económica.

De esta forma, si bien estas series de trabajos problematizan la relación que surge entre el espacio local y aquel globalizado, desde mi punto de vista no buscan desarticular –ni cuestionar– aproximaciones estereotípicas a las nociones de lo local y lo global, sino que refuerzan nociones ya tópicas. De modo semejante una importante parte de

la producción artística contemporánea incurre en estos estereotipos. Véanse por ejemplo las espectaculares piezas de Andreas Gursky, uno de los fotógrafos más cotizados en la actualidad.

En sus imágenes Gursky (ver figuras 3, 4 y 5) recurre a composiciones que exaltan la serialidad y la repetición, *ad infinitum*, de lo aparentemente similar –o de aquello que, por la disposición fotográfica, pierde su singularidad para readquirirla en un contexto de yuxtaposición con tantos otros elementos.



Fig. 3, Andreas Gursky, 99 Cents, 1999

Estas imágenes, por otra parte fascinantes, refuerzan un sentido de modernidad globalizada que incide en nociones tópicas como homogenización, exceso, consumismo, explotación, espectáculo..., todas ellas rotundas pero, por ello, incapaces de abarcar la profundidad de la problemática que nos planteamos abordar aquí.

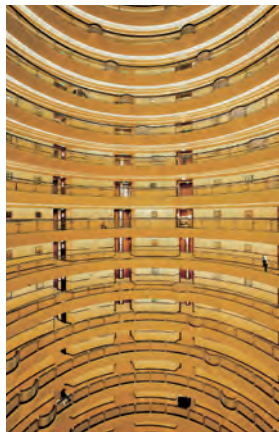


Fig. 4, Andreas Gursky, Nha Trang, 2004 Fig. 5, Andreas Gursky, Shanghai, 2000

Así, si retomamos las nociones implícitas en la muestra *Local. El fin de la globalización* veremos que parte de consideraciones que ensalzan el lugar local como aquel generador de un sentido identitario específico, que se ve amenazado con la expansión imperialista financiera y global. De esta forma en *Local* la noción de la fotografía se asocia con su eminente localización, donde lo esencial es el lugar desde el que el fotógrafo organiza su mirada, pues éste supone el sitio en el que se coloca en el mundo y desde el que accede a él. Por ello la mirada fotográfica es para el comisario de la exposición equivalente a la mirada local<sup>14</sup>. Existe en esta noción una conexión inherente entre el lugar y el ser del fotógrafo, que denota un posicionamiento en el lugar local que surge exclusivamente en conexión con señas identitarias específicas, o con el propio hogar, como si el lugar local fuera capaz de definir lo que uno realmente es y como si a través de éste pudiéramos acceder a las características de sus moradores –características que implican, además, una cierta identidad<sup>15</sup>.

Tal y como pretendo desarrollar más adelante, me parece ésta una de las fundamentales falacias de la “localización”, pues aunque parece claro que hay que situarse en algún lugar para crear unas condiciones favorables de vida –así como también un fotógrafo debe instalar su cámara en un lugar concreto y articular desde ese punto su mirada- parece más turbia la relación entre el lugar local y la identidad propia.

Pero además hay, me parece, algo nostálgico en la aproximación de Wombell al lugar local que tiene que ver con la noción de patria y de las raíces propias –que tanto lamentan algunos haber perdido- en conexión con el espacio que se habita. Esta nostalgia, esta conexión emotiva con el lugar –como si fuera éste un contenedor primigenio de una seguridad cada vez más lejana-, genera imágenes identitarias de una potencia y contundencia tal que son difícilísimas de desactivar. Se genera así un tipo de iconografía sin fracturas, cercana a la utilizada por los media, que genera tanto una identificación como una proyección irreal que dificulta enormemente toda labor crítica. Algunos ejemplos los podemos encontrar en la muestra *Local*.

---

14 El comisario organiza su aproximación a lo local desde tres ángulos: “en primer lugar, cuando los fotógrafos se valen de un lugar o de una comunidad para desarrollar su práctica fotográfica; en segundo lugar, cuando vuelven a su hogar tras pasar un tiempo alejados de él; y, en tercer lugar, cuando viven y trabajan en el mismo sitio toda su vida.”

*Local. El fin de la globalización*, op. cit., p. 16.

15 Que, siguiendo las obras de Ribas y Vitali, se ve amenazada por la expansión financiera del capitalismo y la industrialización mundial –y por las dosis de homogeneización que ello conlleva.

En todo caso, desde mi punto de vista, el lugar local es aquel en el que se puede experimentar tácticamente un modelo teórico de conocimiento, como el lugar de la experiencia vivida, y no como el contenedor identitario que marca *a priori* lo que cada cual es. Por eso me sigo cuestionando el poder de lo local a la hora de definir un determinado estar en el mundo.

Vilém Flusser, en su reflexión sobre su propio destino como emigrante judío optó por la desmitificación de la patria o del suelo patrio, más aún, por un concepto agresivo de existencia en la falta de suelo en general. En “Instalarse una vivienda en el exilio”<sup>16</sup> apunta: “Se considera la patria como el lugar relativamente permanente, la vivienda como el mudable, trasladable. Lo contrario es lo correcto: se puede cambiar de patria o no tener ninguna, pero siempre hay que vivir en no importa qué parte”<sup>17</sup>.

Creo que esta afirmación de Flusser ilustra mucho mejor la situación real de los “pueblos”, de las “comunidades” y de las “individualidades” hoy día. La patria, si es que existe, no tiene nada que ver con el lugar que le es a uno supuestamente propio –entre otras cosas porque un lugar así no existe más que el pensamiento abstracto del conocimiento- además de ser, en todo caso, una construcción no “natural” y un modo específico de producción. Lo importante es entonces el lugar específico donde se desarrolla –y construye- la vida, no el lugar técnicamente identitario –y naturalizado- que define a uno de antemano.

En definitiva, a mi modo de ver, el frágil modo de articular conceptos tan complejos como los que nos ocupan en obras –o exposiciones- de este tipo favorecen muy poco la superación de las contradicciones en que nos vemos inmersos y que son, por otra parte, responsables de la configuración de nuestros modos de habitar el planeta humano. De alguna manera las imágenes generadas sobre lo local y lo global no sólo han polarizado el “estar humano en el mundo”, sino que han generado una realidad paradójica donde los malos entendidos se suceden tras la ligereza de estas enunciaciones, que ya se han hecho políticas. O tal vez siempre lo fueron.

---

16 En *Von der Freiheit des Migranten*, Benshaim, 1994, p. 27, citado en Peter Sloterdijk, *Esferas III, Espumas. Esferología plural*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2006, p. 397.

17 Ibid.

## La noción de identidad en lo global y en lo local

A su vez, uno de los elementos de mayor peso a los que se apela desde el auge del localismo –y al que volveremos en varias ocasiones a lo largo de esta tesis- es a la recuperación y énfasis de la identidad, sea la propia o la comunitaria-nacional, de modo que se responsabiliza a la globalización de anular lo natural e intrínseco a uno, que lo corrompe en términos de homogeneización. Los términos global (globalización) y local se enarbolan casi como titulares publicitarios, presentados en oposición y conflicto perpetuo, se manipulan y reducen a frases hechas, arrojadizas, que todo el mundo parece comprender inmediatamente, sin ninguna necesidad de reflexión. Por supuesto el bando ganador es hoy día el que demoniza lo global y se sitúa del lado de la perpetuación y ensalzamiento de lo local.

Lo local se asocia entonces con lo natural, con lo tradicional, con lo propio, con lo folclórico, con lo autóctono, con lo tópico y anecdótico, con la iconografía tradicional, con lo social –desde el punto de vista de las minorías, así como de la identidad y de la sexualidad-, con la tierra y los problemas ecológicos, con los conflictos armados y con el estado de excepción<sup>18</sup>. Lo local es lo que hace a uno ser como es, diferente a tantos otros.

Por su parte las aproximaciones a lo global se realizan desde el matiz negativo de la homogenización, desde la artificialidad y la construcción, desde lo tecnológico, desde el capitalismo multinacional y mercantilista, así como desde las imágenes compartidas a través de los media, que acercan a uno a todos los demás y lo hacen semejante a una comunidad que ha pasado a ser global.

Pero es interesante comprobar cómo según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) la identidad se define por un lado como: *Cualidad de idéntico*, y por otro como el *Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás*, y así mismo como la *Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás*. La identidad se relaciona ambivalentemente entonces con aquello que distingue a uno de los otros, pero también con lo que le acerca a los demás.

Este hecho evidencia cómo parte de la comprensión de uno mismo, como individualidad diferenciada, surge desde una mirada globalizadora que le implica en la comprensión de la humanidad como un todo. Lo cual apunta a la capacidad estructural de la globalización,

---

<sup>18</sup> Que supone, como veremos más adelante, la supresión del orden jurídico y la extensión del poder ejecutivo mediante el uso del poder de emergencia basado en la necesidad.

pues es lo global lo que hace a uno ser idéntico a tantos otros en la posesión de su propia identidad (uno, al ser uno mismo, se hace como los demás). De esta forma no podremos escapar ya a un hecho fundamental: la estructura de pensamiento en que nos vemos inmersos se ha hecho ahora global, así como nuestra visión.

En este sentido resulta interesante detenerse en unas reflexiones de Javier Hernando Carrasco<sup>19</sup> cuando dice: “en nuestros días los elementos identitarios no se corresponden con una determinada identidad local, regional o nacional, sino internacional”, basada en “modos de vida sostenidos sobre el consumo”. Ello conlleva una reacción dispuesta a recuperar folclores enterrados hace mucho tiempo, con el fin de rescatar un sentimiento identitario propio que se ve simulado por una nueva industria del ocio y del turismo, una forma de consumo más.

Así, para Hernando, sólo la lengua *parece* mantener la particularidad de los espacios de la identidad, de ahí los innumerables esfuerzos por mantener lenguas autóctonas o incluso por construirlas. Parte de estas cuestiones se abordarán a lo largo de este texto, en particular cuando nos refiramos al supuesto folclore al que apelará el ya mencionado fotógrafo Xavier Ribas, o a nociones del lenguaje en obras como la de Jens Haaning.

---

<sup>19</sup> En su texto “Más globalización que identidad” en Josu Larrañaga Altuna (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010, pp. 161-167.



### 1. 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR

En un texto desarrollado con anterioridad a esta tesis titulado *Metáforas del habitar en el mundo global. La casa y el hotel*<sup>20</sup> me interesaba en cómo el desarrollo y el despliegue de ciertos hábitos en el espacio antecedian a todo modo de habitar posible. Este habitar me pareció entonces, como ahora, conectado con el concepto del *lugar*. Discernir con lucidez absoluta y de modo exhaustivo qué es el lugar y qué supone que algo *tenga lugar* excede los objetivos de esta introducción, pues lo primero que podríamos argumentar es que no existe un lugar mítico o épico que anteceda a la llegada del hombre.

Martin Heidegger parte de dos concepciones diferentes para referirse al espacio: la utilizada por los griegos (*tópos* y *chôra*) y la propia de los modernos, en las que se introduce la noción de desplazamiento y por lo tanto la extensión (*extensio*). Lo común en ambos es cómo el espacio viene representado a partir del cuerpo (*körper*). Esta noción es fundamental aquí: "El hombre *existe* en el espacio al *dar lugar al espacio* y en cuanto que ya de siempre ha dado lugar (*eingeräumt*) al espacio"<sup>21</sup>. De este modo el hombre produce el mundo, su mundo, lo pone ahí delante (como veremos a continuación al referirnos a la creación de su imagen), lo ordena, lo estructura, lo practica, en una *copertenencia* entre el hombre y la tierra.

Así, si atendemos al lenguaje utilizado por Heidegger encontraremos dos términos interesantes: espaciar (desbrozar el bosque) que significa abrir lugares, dejar libres aquellos lugares en los que se prepara el morar; y emplazar, que permite tanto disponer de algo libre – lo cual implica el aparecer los objetos presentes, remitiendo al habitar humano-, como la posibilidad de uno "de relacionarse con su propio sitio y desde él con las demás cosas"<sup>22</sup>.

De este modo el habitar que preparan estos conceptos supone, por un lado, un construir hacia dentro –un hacer propio un lugar (en el sentido de apropiación y en el de adecuación)- y por otro una serie de mecanismos que conectan dicho lugar con su exterioridad. Vivimos entonces en espacios heterogéneos cargados de relaciones entre sí.

---

20 Una versión reducida del cual puede encontrarse bajo el título de "Sobre la casa y el hotel. El mundo en el hogar" en la página web del I+D *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España. 1989-2004*, <http://www.ucm.es/info/arteptk>

21 Félix Duque, "El arte (público) y el espacio (político)" en Javier Maderuelo (ed.), *Arte y Naturaleza, 5. Actas del curso*, ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1999, p. 101.

22 Martin Heidegger, "El arte y el espacio", en Cosme María de Barañano (ed.), *El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990, p.55.

De esta manera es el hombre, por su llegada al mundo como un ser apátrida, sin morada, el que abre su propio espacio creando relaciones de coexistencia con él y con las cosas. Estas relaciones generan hábitos que conforman un modo de pensamiento así como una forma de ser y de estar en el mundo.

La fijación de un hábito sería, entonces, habitar. Crear un parámetro repetible que dé lugar a un mundo, a un hábitat, a una serie de condiciones físicas, mentales y emocionales que favorezcan la vida o mejor, una determinada forma de vida<sup>23</sup>. Finalmente habitar supone una apropiación y el ejercicio de una posesión: se trata de implantar lo propio en lo común, la posibilidad de inculcar una definición identitaria, definitoria y decisiva dentro de la diáspora de la globalización; e implica establecer un lugar apropiado para uno mismo desde el cual articular las relaciones con una exterioridad compuesta básicamente de objetivos y amenazas<sup>24</sup>. El habitar articula así el nexo de unión entre la interioridad de un espacio doméstico, centrado interiormente, y la exterioridad de un mundo público y publicitado. Por su parte el lugar se construye, entonces, entre la domesticación de un espacio concebido interiormente y el exterior que circunda dicha circunscripción.

En este sentido, y de la relación que de ello se deriva entre lo local y lo global, el concepto del lugar –considerado como una característica fundamental de la posmodernidad por su preeminencia sobre un tiempo cada vez más fragmentado y disuelto– articulará, por su parte, el proceso de esta tesis.

En un primer desarrollo del término (ver 2. 2. LA NEGACIÓN DEL LUGAR, página 63 y siguientes), asociado a lo global y a lo que ello implica como un modelo de conocimiento del mundo, será concebido desde su propia negación. Esto no implica tanto la disolución del lugar como una comprensión de éste en términos puramente conceptuales, que conciben la posibilidad de *pensar* espacios desvinculados tanto de su propia especificidad localizada, como de los potenciales cuerpos que los podrían habitar. En esta línea de pensamiento hemos mencionado ya antes, en las primeras páginas de esta introducción, cómo el no-lugar adquiere una importancia fundamental a la hora de discutir las consecuencias de habitar un mundo globalizado, donde tiende a predominar una exterioridad uniformemente organizada. Así, el no-lugar, el espacio de tránsito, aquel indefinido y ajeno a su localización,

---

23 Según el diccionario de la RAE hábitat significa: *Lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal.*

24 Rosalyn Deutsche citando a Michel de Certeau en nota 18 de "Agorafobia", en Paloma Blanco ed. Al., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 298.



completamente intercambiable y que desarticula toda identidad posible en el sujeto, se manifiesta rotundamente como el mayor exponente del habitar de nuestra época.

En una segunda reflexión específica sobre el lugar en conexión con lo local (en el capítulo 3. 1. EL LUGAR, PRACTICADO, página 103 y siguientes) consideraremos el lugar como aquél en el que el modelo de pensamiento es susceptible de manifestarse en una consecución práctica que generará no ya lugares de tránsito, sino lugares practicados.

Finalmente una tercera reflexión (4. 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR DESDE LA PARADOJA, página 285 y siguientes), si se quiere más completa, se referirá a los modos en que el lugar se construye desde la paradoja que articulan lo global y lo local como elementos excluyentes. Así, paradójicamente, el lugar se generará en la *adecuación* –siempre fisurada– entre sus contenidos localizados así como en su *pertenencia* a territorios especificados, y su significación globalizada –y sus imágenes y metáforas compartidas. En este sentido, el lugar se genera, tal y como comentamos al iniciar esta reflexión, en un proceso de ida y vuelta que considera, *obligatoriamente*, la vinculación entre su propio ser y todas las demás imágenes posibles de sí.



GLOBAL



## 2. LO GLOBAL COMO MODELO DE CONOCIMIENTO

"La radicalidad específica de las ciencias psicológicas se manifiesta sólo cuando interpretan al sujeto humano como algo que no sólo se instala a sí mismo en ordenaciones simbólicas, sino también como algo extáticamente incluido en otros, en principio, en el común habi-táculo del mundo"<sup>25</sup>.

Existe, tal y como veremos a continuación, un doble vínculo que retroalimenta la relación existente entre el modelo ideal teórico de conocimiento sobre un determinado hecho y su consecución en el campo de la experimentación práctica. De este modo, la teoría y la práctica se encuentran en una fricción constante, sin que pueda darse un paralelismo exacto entre ambas.

La práctica de un modelo teórico genera una realidad que, en ocasiones, lejos de ser coincidente con aquella, diverge completamente de su punto de partida. Pero no olvidemos que a todo acto le antecede un pensamiento –siendo éste el mayor poder creador del hombre. Así, la consecución del acto modifica, a su vez, el pensamiento sobre éste, de modo que los modelos se van “reajustando” en base a sus incidencias en el campo fáctico. De esta manera las aplicaciones empíricas modifican el pensamiento sobre sus propios conceptos, arrojando nueva luz en los modelos de pensamiento. Precisamente una gran parte de las incidencias que ocurren en el terreno de lo experimental tienen que ver no sólo con los resultados obtenidos –en términos de productividad-, sino también con su fricción con el propio modelo, pues la particularidad del empirismo es que se desarrolla en el campo de lo no-perfecto mientras que al campo del pensamiento le corresponde un ideal.

De esta forma, la globalización como concepto –tal y como me interesa aquí- se refiere a la vez a la comprensión y a la intensificación de la conciencia del mundo como un todo. A la interpretación del sujeto humano en órdenes simbólicos que trascienden su propia individualidad y que se instalan más allá de un habitar limitado, hacia el espacio compartido del globo. Este hecho es particularmente manifiesto, entre otros campos, en la problemática del lugar, tal y como desarrollaremos en breve<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Peter Sloterdijk, *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2003, p. 86.

<sup>26</sup> Ver: 1. 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR, página 25; 2. 2. LA NEGACIÓN DEL LU-

Esta tematización de lo global más allá de cuestiones puramente económicas –y tecnológicas- es objeto de una serie de construcciones simbólicas de modo que la conciencia global tiene que ver en parte con el mundo considerado como una “comunidad” imaginada<sup>27</sup>.

Es evidente cómo la globalización supone todo un sistema de relaciones nacionales e internacionales, pero también implica una concepción y evolución específicas tanto de la noción de la individualidad como de la humanidad, y una voluntad concreta por trascender sus límites. De este modo la noción de la globalización surge como un modelo de conocimiento sobre un mundo que es ahora compartido. Otra cuestión será los efectos que dicho pensamiento tenga en el mundo localizado de lo experiencial.

---

GAR, página 63; 3. 1. EL LUGAR, PRACTICADO, página 103 y 4. 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LUGAR DESDE LA PARADOJA, página 285.

<sup>27</sup> Roland Robertson, *Social Theory*.

## 2. 1. UN MODELO DE CONOCIMIENTO DEL MUNDO

“El globo: cielo de los antiguos, tierra de los modernos”<sup>28</sup>.

Para entender la globalización en los términos a los que pretendo referirme aquí resulta necesario apuntar la consideración que haré de esta como un modelo de conocimiento del mundo.

Sólo el hombre, en tanto que sujeto<sup>29</sup>, es capaz de crear un modelo, una operación de normalización que de lugar a una determinada realidad. Cuando el hombre es capaz de ser subjetivo y de establecer sus propias disposiciones frente al mundo es cuando por fin adquiere la capacidad de una práctica independiente de su grupo social o de su

---

<sup>28</sup> Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2007, p. 24.

<sup>29</sup> El concepto de sujeto ha sido tratado ampliamente por diversos autores, pero en este caso me remitiré al concepto que Heidegger desarrolla a partir de su famoso texto “La época de la imagen del mundo” (1938) [en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2003], en la que concibe la fase más relevante de la Edad Moderna como una lucha entre diferentes visiones del mundo. Esto tiene lugar en tanto que el hombre, como ser subjetivo –y consciente de su propia subjetividad–, es capaz de ponerse ante el mundo y considerarlo como una imagen –ahora ya plana, mapa de realidad– ante la que tomar sus propias disposiciones. Para Heidegger un exceso de subjetivismo puede llevar al hombre a caer en el individualismo pero la otra cara de su ser “sujeto” es la de la sujeción, la del *permanecer* sujeto en base a una norma que va a favor de la comunidad. Por otra parte sólo un sujeto puede adoptar “una posición desde la que [...] puede pasar de la teoría a la praxis.” “[La subjetividad] Alude, pues, a la participación del individuo en el establecimiento de la instancia que puede darle órdenes” [Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 78.]

Es este paso de lo teórico a lo fáctico la clave de todo el discurso planteado aquí, y la capacidad del ser humano de influir en la instancia interior que le normativiza.

Por su parte, para Michel Foucault, la transformación del ser humano en sujeto corresponde con una objetivación del mismo que tiende a reducir todo a una “normalidad” normativamente uniforme que crea, a su vez, individualidades. Las formas de poder, ahora desindividualizado y difuso, actúan directamente sobre los cuerpos –biológicos y emocionales, además de sociales– de los seres humanos, transformándolos en individuos (nótese la diferente acepción del término que le daba Heidegger), a los que se impone una ley de verdad que deben reconocer –así como los demás en ellos. De este modo los individuos se someten aprendiendo a cumplir la norma que se ha dictado para ellos. Quedan así ligados a una identidad fija, pues no sólo se ven sujetos a algún otro mediante la disciplina, el control o la vigilancia, sino que se ven atados “a su propia identidad por una conciencia o por el conocimiento [*knowledge*] de sí. Ambos sentidos sugieren una forma de poder que subyuga y sujeta.”

Michel Foucault, “El sujeto y el poder”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad (nuevos planteamientos en torno a la representación)*, Akal, Madrid, 2001, pp. 424 y siguientes.

Todas estas nociones son muy significativas a la hora de abordar la problemática local-global que estamos comenzando a analizar aquí, pues hay en la normativización de aquello que se pretende identificar bien como local bien como global una objetivación que define unos límites, un contenedor de carácter inmunitario que divide, como opuestos, ambos conceptos, basándose además en el *conocimiento* de dichos límites definitorios. La subjetivación es por lo tanto también una forma de sujeción.

comunidad, y de modificar así su propia vida.

En las sociedades tradicionales –eminentemente agrícolas– los seres humanos no estaban lo suficientemente separados de su grupo familiar y de su rol social como para concebir su propia vida en términos de individualidad y menos aún para pensar que sus metas y destino pudieran ser diferentes a los de cualquier otro miembro de su comunidad. Es en la época del Renacimiento (y después en la reforma, la contrarreforma y la revolución industrial) cuando, según David Riesman<sup>30</sup>, se da el cambio de la sociedad dirigida por la tradición a la sociedad dirigida internamente. Es entonces cuando el ser humano logra adquirir un sentimiento interno de control sobre su propia vida, cuando se individualiza y se subjetiva. Cuando comprende que su propio destino está en sus manos. Así, la forma de *conocimiento* que se desarrolla y circula al amparo de la individualización consciente del ser humano supone un efecto del poder que unos individuos ejercerán sobre otros<sup>31</sup> (y que se mantiene, sin duda, hasta nuestro días bajo muy diferentes formas). “Los privilegios del saber” circulan y funcionan a partir de ahora de un modo dependiente de la obtención de ciertos beneficios. De este modo el conocimiento segrega por individualizar, estableciendo unos límites precisos que definen y obligan al individuo a vincularse con su propia identidad de una forma completamente represiva<sup>32</sup>.

---

30 David Riesman, *La muchedumbre solitaria*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 32.

31 Michel Foucault, “El sujeto y el poder”, op. cit., p. 424.

32 Pero es más, Foucault, en el mismo texto ya citado, enfatiza la dualidad que está en la base misma de mucha de la problemática social actual. En la página 424 dice “Implican [las luchas actuales] un rechazo de estas abstracciones, de la violencia que el Estado ejerce mediante la economía y la ideología, que ignora quienes somos individualmente, así como un rechazo de la inquisición científica y administrativa que determina quién es uno.”

La cuestión radica entonces en diferenciar las concepciones de individualidad que queremos abordar pues no se trata de rechazar que el individuo sea (o deba ser) un sujeto de derecho, sino esta sujeción misma, ya que una cuestión es la dominación y otra es aquello que ata al individuo a sí mismo (como forma de subjetividad), sometiendo a los demás. Para Foucault además la clave de estos modos de individualización radica en la formación de un nuevo modo de poder pastoral ejercido por el Estado. No es que haya que considerar al Estado como una entidad que se ha desarrollado sobre los individuos, que los ignora, sino más bien se trata de una táctica compleja por la que se integra a los individuos con la condición de que su individualidad adopte una formas muy precisas, sometiendo a dispositivos específicos.

Más información sobre este poder pastoral en el texto de Michel Foucault ya mencionado.

De un modo análogo habría que diferenciar a qué nos referimos al apelar al conocimiento local o al globalizado, y a las formas identitarias que ambos conceptos generarían. Por lo tanto, hay que ser sumamente cuidadosos a la hora de utilizar “generalidades”, que dan lugar a continuos equívocos no siempre inocuos.



## La imagen del mundo

Por otra parte, no es casual que este momento del desarrollo de la individualidad coincida con la "época de la imagen del mundo", con el momento del auge de la perspectiva y de los mapas, de la *representación* y de la palabra impresa. Es el fin de la primacía de la tridimensionalidad para pasar a la planitud de la superficie, que supone el triunfo de la imagen sobre el cuerpo; de la abstracción ideal sobre la realidad fáctica, del conocimiento teórico sobre el empírico.

Pero si atendemos a Peter Sloterdijk en su afirmación "quien reduce la profundidad pone la mano sobre lo real, se apropia de ello"<sup>33</sup>, entenderemos cómo este paso del volumen al plano es mucho más que la evolución de un concepto de representación. Implica un cambio sobre la mirada del mundo y un nuevo sentir de lo que ser humano significa. Por primera vez el mundo se encuentra ahí, frente al hombre, al alcance de su mano; por primera vez la creación de realidad depende de los modelos puestos en marcha por el sujeto y sus acciones, pues la subjetividad implica también la habilitación para la práctica, la capacidad de obrar.

Un modelo es una idea pero lo fundamental en él es la norma y la capacidad de ésta de generar un determinado resultado. Resultado que a su vez, en el mundo práctico, debe ser repetible y optimizable en términos de evaluación de costos y obtención de beneficios, pues ahora el individuo se ha fijado ya una meta que lograr y mantener. Que el modelo no sea más que una idea, abstracta, hace posible su personalización o subjetivación, es decir, el hecho de que su consecución fáctica adquiera diferentes formas, dependiendo del "productor". Es el paso de la teoría a la praxis desde la nueva habilitación para obrar y actuar por decisión propia del individuo lo fundamental aquí, lo cual generará los diferentes modos de concebir la realidad.

## La especulación teórica y la praxis

Pues bien, tal vez sea la especulación sobre la perfección formal de la esfera la que llevó a los griegos a elaborar la primera teoría de la globalización. Por primera vez se concibe el mundo como un todo desde la asimilación de la forma terrestre con la perfección geométrica absoluta de la esfera. El sistema de razonamiento deductivo, propio de la civilización griega, hace que sus concepciones se basen en ideales de la razón demostrables mediante teorías que no buscan, pues no lo necesitan, la comprobación empírica. El círculo en el mundo

---

33 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 126.

bidimensional y la esfera en el de tres dimensiones son las representaciones de aquello que es perfecto, completo y acabado para la civilización griega. Después, la historia de la Edad Moderna no supondrá más que el paso de la especulación teórica sobre el globo al desarrollo práctico de la idea, en lo que denominamos hoy globalización y que comenzó ya en el siglo XV de nuestra era.

Con la cita que inicia este capítulo se pretende apuntar justamente todo esto: cómo la globalización que hoy conocemos supone el paso de una teoría perfecta y abstracta –el globo como cielo, mundo de las ideas, modelo de conocimiento– al hecho fáctico e irregular de la experimentación –el globo como tierra, como lugar real de la habitación moderna. A fin de cuentas el problema de la globalización y de la localización –desde el punto de vista desde el que será desarrollado en esta tesis– radica en los modos de producción y consideración del estar humano en el mundo, y de su capacidad de habitarlo en lo cercano y lo lejano. Se trata de la creación de sistemas de mundo vivibles y habitables, pues si la esfera ideal griega supone la creación de un límite ordenado el cual, por más confuso que todo sea, evita la *caída*<sup>34</sup> del hombre, no menos normatividad expresan los límites fronterizos de los estados-nación.

Tal y como desarrollaré en los capítulos posteriores, la evolución del ideal al acto implica, por un lado, que la concepción del mundo esférico como perfección comienza su decadencia en el momento en que se inicia la era de los “descubrimientos” –pues la experimentación del ideal se realiza siempre en el turbio campo de lo irregular. Pero por otro lado supone el fin de la concepción del mundo como un contenedor ideal perfecto y unitario, para pasar a ser fragmentado en continentes inmunitarios limitados no ya por la bóveda celeste, sino

---

34 Con *caída* me refiero a dos acepciones concretas. Por un lado al hecho de la *caída* física del hombre. Desde los pitagóricos (Pitágoras 570-480a.C), que se basan en el conocimiento matemático y en su perfección para concebir el mundo, la tierra se considera una esfera por la excelencia formal que supone. Este hecho impediría al hombre caer a los abismos –fuera del universo–, solucionando la problemática que planteaban las concepciones del mundo como un plano que, al ser necesariamente finito, tendría unos “bordes” susceptibles de conllevar una caída a mundos oscuros y desconocidos, separados del universo conocido de los vivos.

Por otro lado esta *caída* tiene implicaciones morales o éticas, pues el abismo no sólo es necesariamente formal. De este modo la esfera supone un ideal no únicamente en cuanto a su forma, sino al contenido conceptual que implica. La perfección formal se asimila con la belleza perfecta, y así con el conocimiento más elevado de la razón humana. Al evitarse la *caída* se tiende a evitar de un plumazo el descendimiento a lo desconocido o lo irracional. (Lo cual, a su vez, implica que lo obtuso se encuentra, también, en el mismo plano que el ideal.)

Ver Telmo Fernández Castro, *La construcción de los cielos: historias del universo*, Espasa e Minor, Madrid, 2000 y Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 25.

por las fronteras imperiales –o estatales<sup>35</sup>.

Según todo esto existen entonces al menos tres estadios de la globalización<sup>36</sup>: el primero corresponde a una globalización geométrica idealizada; el segundo a una globalización terrestre (que se impone prácticamente con la navegación por la que se “descubren”, capitalizan y cristianizan nuevos mundos y políticamente con el colonialismo de los estados nacionales –fundamentalmente de la vieja Europa); y el tercero, en el que nos encontramos inmersos, correspondería a la globalización electrónica y al auge, de nuevo y tras el fracaso por imponer un mundo colonizado por unos pocos, de la apreciación del mundo como un todo –que ahora implica la posibilidad (relativa, eso sí) de la consideración del otro lejano en el interior del habitáculo propio.

Regresando al principio de mi exposición parece más claro ahora cómo puede fundamentarse la globalización desde el énfasis en la consideración del orden eterno del mundo como un contexto local de inmanencia, que revela cómo son las disposiciones del ser humano frente al mundo las que crean modelos de comunidad vivibles o al contrario, inhabitables.

A lo largo de las próximas páginas intentaré desarrollar estos conceptos con mayor claridad, adoptando puntos de vista que, si bien serán meramente provisionales y rebatibles, sí deberán ser siempre considerados en relación al contexto en que se apliquen. Es la propia forma de esta investigación la que se pretende que se manifieste pues como una posible estructura epistemológica en tránsito, que reflexione sobre los códigos de creación de estas imágenes del mundo y de las disposiciones que sobre él aplicamos. En este sentido la concepción de la tesis como un mapa estructural de pensamiento organiza un paradigma por el cual se evidenciará la tendencia del mapa a la autorreflexión tautológica, lo que enfatizará las dificultades que plantea establecer modelos absolutos y concluyentes respecto a todas estas disposiciones, así como la necesidad de detenerse en procesos reflexivos concretos y fragmentados sobre las diferentes realidades a

---

35 De este modo y paradójicamente el desarrollo empírico de un ideal formal supone, por un lado, el paso de lo perfecto a lo imperfecto, y por otro, de lo unitario a lo fragmentado. Para Paul Virilio los griegos hicieron a la geometría independiente de los sitios y de los tiempos de las sociedades, convirtiéndola en un poder en sí. La geometría era entonces una suerte de ideal creador de un mundo esencialmente común, que finaliza con Arquímedes y se materializa con la formación del Imperio Romano de occidente. Prosigue Virilio desarrollando cómo el imperialismo supone el fin de las libertades teo-réticas revolucionarias y el inicio de la figura conservadora y limitada del Estado.

Paul Virilio, *La inseguridad del territorio*, La marca, Buenos Aires, 1999, p. 88 y siguientes.

36 Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 26.

las que nos estemos refiriendo.

## 2. 1. 1. EL MAPA

“El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”<sup>37</sup>.

El mapa, tal y como veremos, ofrece un paradigma de creación de conocimiento sobre el mundo que supera sus especificidades físicas y de localización para ordenar la realidad en base a presupuestos conceptuales alejados de la realidad a la que supuestamente se refieren o representan. Así, la noción de mapa puede ayudarnos a comprender los mecanismos por los cuales el mundo se nos aparece en la dicotomía de su especificidad teórica y su concreción fáctica.

En este sentido, veamos ahora una breves pinceladas de ciertos supuestos de los que partiremos para tratar de abordar estas cuestiones:

En el año 1929 la revista *Variétés* publica en Bruselas *Le monde ou temps de les Surréalistes*, un mapa que revela la particular lectura del grupo surrealista del mundo en su época. En él Europa y China aparecen reducidas, el tamaño de Rusia es anormal, el de México desmesurado, la línea del Ecuador aparece ondulante, caprichosa y distorsionada. Sólo dos ciudades se registran en este documento: París y Constantinopla.

Treinta y nueve años más tarde, en 1968, Marcel Broodthaers realiza –en el contexto de su *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles- Carte du monde poétique*, en el que el epígrafe de un mapa mundi político (*Carte du monde politique*) ha sido corregido para pasar a ser poético.

En 2007 Cristina Lucas desarrolla *Pantone -500 +2007*, una animación en video donde asistimos a la transformación de las fronteras políticas que conforma la historia de nuestro planeta.

Estas tres obras muestran tres mapas, tres organizaciones territoriales que, de diferentes modos, están dando cuenta de realidades que nada tienen que ver con las representadas en la cartografía convencional (pues sin duda van más allá de ésta). Se trata de tres mapas que configuran nuevos modos de realidad, mostrándose como mecanismos autorreflexivos que se desarrollan dando lugar a relecturas del mundo específicas que cuestionan la objetividad inherente a los registros geográficos (pues no lo olvidemos: un *mapa no es un*

37 Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., p. 18.

territorio<sup>38</sup>).

## El mapa de los surrealistas

En el primer caso (fig. 6), los surrealistas nos ofrecen un mapa dislocado que no coincide con la geografía mundial real sino que propone una nueva. Lo que muestra esta particular cartografía es el mundo tal y como los surrealistas lo conciben, el mundo que les interesa, el mundo que quieren para sí, anticipando su propia conquista del globo como imagen que ahora, una vez más, ha sido puesta al alcance de la mano.

De este modo vemos unas siluetas desvirtuadas que se alejan de nuestro "mundo conocido" pero en las que poco a poco vamos identificado primero continentes y después algunos países, archipiélagos, mares y océanos.

Uno de los elementos más relevantes y llamativos en este mapa surreal es que la ordenación convencional de los continentes se ha visto alterada, de modo que el continente americano se ha visto desplazado insólitamente a la derecha del plano. Destaca así una

---

38 Alfred Korzybski en *Alfred Korzybski: Collected Writings 1920-1950*, I.G.S. Englewood, New Jersey.

En sus estudios a cerca de lo que define al ser humano como tal, Korzybski (1879-1950) desarrolló una interesante teoría llamada *General Semantics*, en la que defiende cómo la estructura nerviosa del ser humano y del lenguaje impiden el acceso al mundo directamente, al que no se puede llegar más que mediante abstracciones. Esta es la causa del desconocimiento de la verdadera naturaleza del ser humano, al que se alude mediante un sistema que actúa por analogías (en el que nuestras formas de representación son básicas en la historia de nuestra cultura) y mediante estructuras que no coinciden con la realidad de los hechos a los que aluden. Para Korzybski es necesario llegar a un método científico a la hora de abordar la naturaleza humana, un método en el que exista una coincidencia entre su estructura y la del hecho al que se refiere (de lo que se carece en las ciencias humanas generales). Propone así un nuevo sistema no-aristotélico de conocimiento que sugiere como base los siguientes enunciados:

1. A map is *not* the territory. (Un mapa *no* es un territorio )
2. A map does *not* represent *all* of a territory. (Un mapa *no* representa *la totalidad* de un territorio)

3. A map is *self-reflexive* in the sense that an 'ideal' map would include a map of the map, etc., indefinitely. (Un mapa es *autorreflexivo*, en el sentido de que un mapa 'ideal' incluiría el mapa del mapa etc., indefinidamente)

Aplicado a la vida cotidiana y a lenguaje esto equivale a:

1. A word is *not* what it represents. (Una palabra *no* es lo que representa)
2. A word does *not* represent *all* of the 'facts', etc. (Una palabra *no* representa *la totalidad* de los 'hechos', etc.)

3. Language is *self-reflexive* in the sense that in language we can speak *about* language. (El lenguaje es *autorreflexivo* en el sentido de que podemos hablar *acerca* del lenguaje.)

Para Korzybski nuestras relaciones habituales se basan todavía en asunciones inconscientes y pre-científicas, que prácticamente violan las dos primeras premisas e ignoran la tercera.



Fig. 6, *El mapa del mundo en la época de los surrealistas, 1929*

novedosa mirada hacia occidente, que ocupa lo que antes se consideraba oriente<sup>39</sup>, la mistificada dirección de la puesta del sol. Aunque paradójicamente la relevancia que dan los surrealistas no se sitúa en oriente sino en México y la Isla de Pascua que, de tamaño desmesurado, ocupa una superficie semejante a la de casi toda Sudamérica completa<sup>40</sup>. Así, a excepción de Rusia y de algunas islas, “el oriente” aparece apenas mencionado (China, ya lo dijimos, se ha visto reducida, aunque se nombra India, Tíbet, Australia y algunos archipiélagos como Nueva Guinea y otros de nombre indescifrable), como por otra parte tampoco África o la propia Europa. En América del Norte destacan centros “periféricos” como Alaska, que se extiende de modo excepcional, la Península del Labrador o Groenlandia.

Es evidente que el orden mundial de los surrealistas no tiene nada que ver con fronteras territoriales ni con poderes políticos reales, pero en cambio sí supone una crítica del sistema mundial imperante<sup>41</sup>. Con

39 El recorrido inaugurado por el primer viaje de Colón lleva desde entonces siempre hacia occidente (lo cual equipara colonización con occidentalización), hecho que también se ve subvertido en este mapa.

40 Concurren en este hecho quizá dos acontecimientos destacables. El primero se debe sin duda a la fascinación que varios miembros del grupo surrealista sentían por esta isla –y por sus enigmáticas figuras de piedra– donde se sitúan algunos escenarios de las obras de Ernst o André Masson. El segundo, tal vez, se deba a un guiño del grupo belga, pues el descubrimiento de dicha Isla se debió al célebre explorador neerlandés Jacob Roggeveen (1659-1729).

41 De modo similar y con una postura crítica, pero demostrando la eminente prevalencia real de unos países sobre otros, el artista David Opdyke realiza la pieza *Unity (puzzle)*, 2004, en la que desarrolla un mapamundi, a modo de puzzle, en el que América del norte actúa como una especie de recipiente, conteniendo al resto de las

la disminución de Europa, la desaparición de España y Portugal –que no casualmente fueron los dos grandes imperios coloniales, responsables del inicio del reparto del mundo entre los europeos y así del ordenamiento mundial actual- y la reducción de Francia a París, también están aludiendo a la política colonial e imperialista europea y particularmente francesa –que Francia había establecido desde el fin del siglo XVII y que perduraba en parte en 1929 (e incluso en una pequeña medida aún hoy día<sup>42</sup>).

Por otra parte efectivamente Francia era París, o París era Francia, pues la ciudad era sin duda la referencia del país, centro de articulación de su política expansionista. No en vano ésta, junto con Constantinopla –símbolo imperial de todas las civilizaciones- es la única mencionada en el mapa, equiparándose simbólicamente con aquella. Así, el mundo entero era París, pues también la ciudad era el centro de operaciones del grupo surrealista<sup>43</sup>, desde la cual irradiaban sus rayos a la humanidad.

Esta reflexión geográfica sirve a los surrealistas para enunciar cómo no existe el mapa objetivo, pues ¿quién puede alegar que el suyo sea menos “real” que cualquier otro? Los surrealistas están mapeando aquí su propio mundo, determinando la especificidad local de su perspectiva sobre el mundo, situando en su centro París y enfatizando, mediante disposiciones formales, las concepciones por las que determinan un mapa global que lejos de ser simbólico se manifiesta como real. Así, si un punto geográfico localizado resulta crucial para ellos, para su poética y para su realidad simbólica, ¿porqué no enfatizar su tamaño en el registro mental de una realidad que supone el

---

naciones del mundo.

Obra en la exposición *David Opdyke: 2004 Emerging Artist Award Exhibition*, realizada en The Aldrich Contemporary Art Museum, entre el 19 septiembre y el 5 enero de 2005, Connecticut.

42 Cuando se establecieron las Naciones Unidas en 1945, 750 millones de personas –casi una tercera parte de la población mundial- vivían en territorios no autónomos, dependientes de potencias coloniales. En la actualidad menos de 2 millones de personas viven en esos territorios –16 en total. Francia tuvo numerosas posesiones coloniales desde el siglo XVII hasta los años 1960. En su momento de mayor extensión, esto es entre 1919 y 1939, poseía el 8,6% del área terrestre mundial. Si bien es cierto que en la actualidad la mayoría de los territorios dominados se encuentran bajo el poder del Reino Unido o de Estados Unidos, al menos los territorios de Nueva Caledonia dependen de Francia. Para más información: <http://www.un.org/spanish/descolonizacion/main.shtml> (consultado enero 2009) y <http://worldstatesmen.org> (consultado enero 2009).

Según Edward W. Said, en su texto *The Question of Palestine*, en 1918 se estimó que los europeos ocupaban colonialmente el 85% del globo terrestre.

Edward W. Said, *The Question of Palestine*, Vintage Books, Random House, New York, 1980, p. 3.

43 Aunque este mapa se publicara por el grupo Belga, ciertamente reaccionario a la dirección de Breton, éste logró que su ciudad y sus actos fueran el centro no sólo del grupo, sino del mundo surrealista.



mapa? Y si la línea del Ecuador supone una abstracción teórica cuya finalidad es facilitar la localización y la detección de los puntos en un mapa, ¿por qué no hacerla ondulante y sinuosa si su forma lineal, no por su aparente rigor, resulta menos caprichosa?

El mapa surrealista evidencia entonces cómo las disposiciones específicas sobre un lugar dado –sea considerado local o globalmente- determina la configuración de un mundo basado en estos mismos mecanismos de determinación.

### **La representación *correcta* del territorio**

Así, lo que desvelan los surrealistas es que tras los tintes de objetividad que legitiman los mapas se encuentran una ventana y un marco por el que se mira al mundo y se definen los espacios. El planeta se diseña entonces en base a las premisas de los sujetos que configuran las cartografías y sus mecanismos de normalización, así como en base a la especificidad histórica que supone el propio mapa.

Éste se considera un modelo de conocimiento científico que produce una relación “correcta” entre el modelo y el terreno –pero obsérvese como esta *corrección* es en su base una falacia pues el mapa supone, en primer lugar, la representación plana de una superficie que en verdad es esférica<sup>44</sup>- bajo la premisa de que los avances tec-

---

44 Este es un punto fundamental en el desarrollo conceptual del mapa, pues un hecho tan simple en apariencia conlleva la imposibilidad de representar la tierra sin deformarla, bien sea en la forma de sus elementos, bien en su tamaño o posición, de modo que se ha de recurrir a distintos sistemas de representación –todos ellos basados en las proyecciones- según el uso que se quiera dar a dicho mapa.

Las proyecciones parten de considerar un punto luminoso en el interior del globo terráqueo que proyectaría la forma de los continentes, mares, lagos, ríos, océanos y todo tipo de incidentes geográficos, sobre una superficie plana de representación. Las proyecciones cónicas, de este modo, resultan de desarrollar un cono tangente a la esfera sobre la que se sitúan los diferentes elementos del globo. De éstas derivan las proyecciones cilíndricas que, con variaciones, se encuentran en la base del modelo desarrollado por Gerardus Mercator en 1569 para crear un nuevo atlas mundial que fuera útil como herramienta de navegación. Lo novedoso del sistema de Mercator fue que las líneas de longitud eran paralelas, lo cual facilitaba la navegación por mar al poderse marcar las direcciones de las brújulas en líneas rectas. Al tratarse de una sociedad, la de la época, eminentemente preocupada por la navegación y la exploración de los mares y los territorios más allá de las propias fronteras, y por el hecho de tratarse de un sistema de representación útil y cómodo –plegable en un rectángulo- fue un mapa que se popularizó siendo usado como mapa de pared, decorativo y representativo de la configuración terrestre real. Se convirtió así en la proyección estandarizada del mapa mundial en la mente de la mayoría de los occidentales, llegando incluso hasta nuestros días.

El sistema de Mercator incurre sin embargo en imprecisiones en cuanto al tamaño de los continentes –no así en su forma-, revelando una mirada euro-céntrica. Efectivamente, las distorsiones de tamaño se enfatizan a medida que nos alejamos de la línea del ecuador, de modo que se hacen realmente severas en los polos. En la práctica esto se traduce en que el hemisferio norte aparece más grande de lo que realmente

nológicos llevan a una precisión progresiva a la hora de *representar* visualmente la realidad<sup>45</sup>.

Pero, tal y como indica J. B Harley en su artículo "Reconstructing the Map"<sup>46</sup>, un estudio intensivo de la construcción de los mapas debería llevarnos a desconfiar de la precisión de los cartógrafos y a revelar cómo en la cartografía subyacen no sólo normas geométricas sino también normas y valores del orden social, de la tradición y del poder convencional. Así, a lo largo de la historia podemos encontrar

es. El norte –que además se sitúa por convención arriba- tiene 18,9 millones de millas cuadradas, mientras que la superficie del Sur es de 38,6 millas cuadradas. En una representación de Mercator las superficies que abarcan los territorios del hemisferio norte y del sur no parecen tan diferenciadas. (De hecho Europa parece ser tan grande como América del sur, mientras que la superficie real de ésta casi duplica a la de aquella. Algo semejante ocurre con Rusia y África, o con Groenlandia y este último continente, que es casi 14 veces y media más grande que aquel –aunque aparentemente en un mapa tenga el mismo tamaño).

El caso del mapa de Mercator, que pasó de ser un sistema de navegación a un sistema de representación del orden mundial revelando una mirada concreta de poder sobre el mundo, refleja mecanismos por los cuales una realidad es *adaptada* a lo que se espera de ella.

45 Merece la pena mencionar aquí la famosa *Tabula Peutingeriana*, realizada en el siglo IV o principios del V que representa, a lo largo de 11 secciones que cubren casi siete metros de longitud y 34 cm de ancho, el trazado de las calzadas romanas del mundo conocido de la época. Una reproducción medieval se conserva en la *Hofbibliothek* de Viena.

Este peculiar mapa no pretende ser una reproducción de las características de los territorios incluidos en ella, (la *Tabula* abarca desde la Península Ibérica (sección que se ha perdido) hasta la India) y ni los tamaños de las ciudades ni las distancias entre ellas son equivalentes a la realidad. Se trata de un mapa extraordinariamente alargado, en el que las masas de tierra y agua aparecen aplanadas y estiradas, como largas tiras de colores diferenciados hasta el punto de que el mar mediterráneo asemeja más a un río que a un mar. En el centro de la *Tabula* se encuentra Roma (hecho que evidencia que no se trata de un mapa del mundo medieval, pues estos tenían en su centro la ciudad sagrada de Jerusalén, e indicaban los lugares santos de la cristiandad), representada por una figura coronada en un trono. De ella parten las vías públicas, marcadas con líneas rojas y, cada cierto tiempo, unos puntos representan los lugares de descanso (que se encuentran, cada uno, a la distancia de un día de viaje del siguiente), además de indicarse la distancia entre los diferentes puntos y ciudades principales. Otras ciudades como Constantinopla o Antioquía aparecen representadas con iconos especiales y, en Oriente, aparece India y el Ganges (los ríos así como los lagos, océanos y las fronteras aparecen estilizadas en líneas verdes), Sri Lanka (*Insula Taprobane*), e incluso se indica China.

Este mapa se encuentra orientado de este a oeste, en vez que de norte a sur, y se revela como extraordinariamente práctico. Parece más un plano del metro de una gran ciudad que el mapa exhaustivo de un territorio. Claramente se trata de un mapa concebido para ser usado por los viajeros que quisieran desplazarse a lo largo de las vías del Imperio Romano.

La *Tabula* es una de las escasas formalizaciones del mundo antiguo que conservamos, y enfatiza el hecho tan concluyente de que la construcción de un mapa, así como su simbolización, viene determinada por el contexto de uso que se le pretenda dar. Así ocurre por ejemplo con el mapa de Mercator tal y como hemos mencionado ya.

Más información en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7113810.stm> y <http://www.livius.org/pen-pg/peutinger/map.html> (consultado enero 2009).

46 J. B. Harley, "Reconstructing the Map", en *Cartographica*, n° 26, University of Toronto Press, Toronto, 1989, pp. 1-20.

al menos dos reglas específicas a la hora de representar los territorios en los mapas que nada tienen que ver con representaciones matemáticas<sup>47</sup>. Una es la regla de la etno-centricidad, que ha llevado a numerosas sociedades a situar sus territorios en el centro de sus mapas mundiales o de sus cosmografías. La otra es la regla del orden social, que se inserta en las transcripciones cartográficas –variando el tamaño de los territorios en función de la importancia social de su señor. De alguna manera el mapa es entonces también un modo de definir y explicitar una serie de relaciones sociales, de poder y de organización<sup>48</sup>.

Un nuevo orden aparece entonces aquí, una relectura del mundo que lejos de ser únicamente representación pretende configurar una nueva realidad. Así el mapa escribe un mundo, forma un relato que no se limita a expresar una determinada concepción de éste, sino que la crea. De este modo el mapa organiza no sólo de forma abstracta sino fácticamente los diferentes puntos de un territorio. Es más, se podría decir que éste actúa siempre en dos sentidos: por una parte supone el “registro” de una realidad –el cual, al ser hecho por un mediador, por un sujeto humano, nunca es puramente objetivo- lo que supone ante todo un cuadro mental, pero por otra parte da lugar a la realidad que representa. Un mapa es entonces un elemento basado en una cierta retórica<sup>49</sup> que manifiesta dos tipos de poder: un poder externo por el que se crea, tal y como diría Foucault, un “territorio jurídico” que facilita la vigilancia y el control; y un poder interno, pues los cartógrafos “manufacturan” poder, creando un panóptico espacial. De este modo el poder se manifiesta a través del conocimiento del globo

---

47 Ibid., p. 6.

48 Sería interesante detenerse un instante en una cuestión. En España hay dos organismos institucionales que albergan los mapas de todo el territorio nacional: uno es el Ministerio del Ejército y otro es el de Fomento, de quien depende en la actualidad el Instituto Geográfico Nacional el cual dispone de un acceso público para la consulta y adquisición de mapas de todo nuestro país.

De este modo tanto el organismo oficial encargado de velar por la seguridad nacional, como el del desarrollo de las infraestructuras y transportes del país, son los depositarios del saber sobre el terreno que acumulan los mapas. De este modo el mapa articula una sutil línea entre el interior y el exterior del territorio, entre lo local y lo global de éste, pues tanto para su desarrollo interior localizado como para su defensa de la exterioridad amenazante se recurre a los mapas como sistemas de codificación de la geografía de un lugar.

Se demuestra así cómo, de la lectura que se haga de los signos, dependerá el uso final de la cartografía, lo cual enfatiza la autorreflexividad inherente al mapa que venimos comentando.

49 “We should regard them ‘as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation.” (“Debemos referirnos a ellos como ‘al tipo de signos que representan una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia que oculta un mecanismo opaco, distorsionado y arbitrario de representación.”). W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, citado en Harley, op. cit., p. 8.

que se ofrece al público o a la gente en general, donde el mundo se normaliza y se disciplina, creándose imágenes estandarizadas de éste y donde la naturaleza se reduce a una fórmula gráfica<sup>50</sup>.

Un mapa es por lo tanto un paradigma teórico que si bien parte de la supuesta observación de la realidad, genera a su vez un pensamiento concreto sobre ella, lo que resulta en una nueva realidad experiencial<sup>51</sup>.

### **El desocultamiento**

A su vez, el mapa se refiere a sí mismo y a su propia relación con la realidad evidenciando cómo el discurso que legitima las fronteras lejos de ser únicamente geográfico es político y nacionalista, pues pone en marcha un mecanismo de representación –con todas las implicaciones de dominio, control y poder que el propio término entraña. Así un registro cartográfico supone el paso de lo no-representado a lo representado, supone una técnica de desocultamiento en el que los productos del conocimiento crean resultados legibles, interpretables y fácticos.

La era de los descubrimientos, en la que a la exploración de un territorio le seguía su registro en un mapa, se caracterizó por la puesta de imágenes en aquellos lugares en lo que antes no había nada. Imágenes que se conciben, por otra parte, como modelos exportados de la especificidad local de aquellos que las crean y que sustituyen la formalización abstracta del espacio global previo al descubrimiento.

Efectivamente, los primeros mapas europeos mostraban en blanco los lugares aún por descubrir, pues estos no tenían una existencia diferenciada hasta su registro en un globo –fuera esférico o plano. De algún modo “con cada una de esas imágenes que los descubridores traen a casa, se niega la exterioridad de lo exterior y es reconducida a una medida satisfactoria o soportable, para un europeo medio”<sup>52</sup>.

Entonces un mapa no es un registro objetivo de un lugar dado,

---

50 Ibid., pp. 12-13.

51 Una anécdota interesante y muy ilustrativa al respecto fue la venta de Carlos V a Juan II de Portugal de las Islas Malucas en 1529, cuando estas pertenecían ya por derecho propio al monarca Portugués desde el Tratado de Tordesillas de 1494. De ahí la importancia del mapa y de conocer la disposición geográfica de los elementos en él, pues se trata de mucho más que de meras anotaciones de un status quo, generando nuevos estados de la cuestión en sí mismas.

Para más información: Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 63.

52 Peter Sloterdijk, *Esferas II. Globos. Macrosferología*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2004, p. 781.

sino una imagen mensurable y reconocible por un sujeto localmente determinado, el cual crea de este modo un espacio homogéneo de representación. Parte de la base de la política colonial tiene que ver justamente con el diseño del planeta como un todo idéntico en el que se ha puesto fin a la exterioridad<sup>53</sup>. Si los europeos consiguieron ocupar el mundo no fue sólo por una supuesta superioridad técnica, sino por su capacidad de llevar consigo todo tipo de estandartes que permitieran la duplicación de su propio espacio semántico y discursivo<sup>54</sup>. No es sólo que los europeos trasladaran su propio modo de ver el mundo –que percibían como la necesaria clonación del propio-, sino que fueron capaces de transportar un espacio mínimo propio y favorable que replicaba sus condiciones de vida europeas. Desde esos hábitats propios el exterior desconocido se hace mensurable y reducible a términos ya conocidos, retirándose de este modo toda distancia ocultante posible.

Así, el proceso de localizar espacialmente un territorio genera un espacio local generalizado que reúne puntos de igual valor geométrico en un campo determinado<sup>55</sup>: situados en un mapa todos los puntos geográficos son semejantes y por lo tanto valen lo mismo. O eso nos dicen, teóricamente los mapas.

---

53 Hay que hacer una puntualización aquí respecto a este “fin de la exterioridad” – concepto que por otra parte se desarrollará más ampliamente a lo largo de la presente tesis- que supone la colonización del planeta. Es cierto que para que se pudieran llegar a “conquistar” porciones del globo aún desconocidas fue necesario concebir estos espacios como exteriores abiertos transitables que de algún modo no pertenecieran a las formas de vida de los colonizadores –y por lo tanto no estuvieran ya habitadas- pero, “la característica más fuerte de la exterioridad es que *no* es algo que esté ‘ya’ colonizado por habitar en ella, más bien sólo se supone en ella la posibilidad de colonización en tanto que se la anticipa proyectivamente (de lo que sigue que la diferencia entre habitar y explotar nunca quede ya clara).” En Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 808.

De lo que se deduce que para el europeo medio el espacio del otro es potencialmente colonizable en tanto que sus formas de ser habitado, por un lado, no corresponden con las propias –y por lo tanto no se trata ya de un espacio apropiado- y por el otro, son susceptibles de ser renormalizadas desde la exterioridad de la duplicación del punto de vista europeo. De ahí que habitar, o mejor, rehabetar un territorio desconocido se parezca tanto a explotarlo.

54 No casualmente en el bautizo de nuevas ciudades y territorios descubiertos asistimos a la apropiación de lo lejano y al retorno de lo conocido. Así, en el inicio de la era de los descubrimientos abunda el uso de los prefijos *nueva* (Nova Belgia, Holanda Nova, Nueva Inglaterra, Nueva Helvecia) o *sud* (Nueva Gales del Sur, Georgia del Sur), pero también existen archipiélagos de monarcas (Filipinas), islas de Santos (San Salvador) y países conquistadores (Colombia, Rhodesia).

Para más información ver Peter Sloterdijk, *ibid.*, pp. 801 y 804.

55 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 49.

## La retórica



Fig. 7, Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968

Quizá a eso se esté refiriendo justamente Broodthaers en su mapa (fig. 7), consciente de que un mapa que define las fronteras nacionales del mundo lejos de ser político es más bien un acto de poesía.

Marcel Broodthaers nació en Bruselas en 1924 y murió en Colonia en 1976. Antes de asumir su posición de artista fue librero, fotógrafo, crítico, conferenciante y guía de arte contemporáneo, pero sobretodo poeta. Decidió convertirse en artista plástico a la edad de cuarenta años en plena crisis existencial y, según sus propias palabras, tras preguntarse si no sería capaz de vender algo y tener éxito en la vida<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> "On the invitation card to his first exhibition in 1966 he revealed the reasons for his change of career: 'I asked myself if I couldn't sell something and succeed in life. That was a moment when I felt good for nothing. I am forty years of age. The idea of ultimately inventing something insincere crossed my mind and I set to work immediately. After three months, I shall show my production to Edouard Toussaint, the owner of the Saint Laurent gallery. 'But it's art,' he said, 'and I will gladly exhibit all that.' 'Okay,' I replied. If I sell something, he will take 30 per cent. These appear to be the usual conditions.'" ["En la tarjeta de invitación de su primera exposición en 1966 revelaba las razones para su cambio de carrera: 'Me preguntaba si no podría vender algo y tener éxito en la vida. No era un momento en el que me sintiera bien por nada.



Su obra se centra en el contexto de la producción y exhibición del arte<sup>57</sup> y en el lenguaje en cuanto que instrumento visual. Así concibe su producción artística como un cuestionamiento del arte, como un ejercicio de lectura y como una especulación sobre la dificultad de leer “correctamente”. Tampoco una palabra es para Broodthaers lo que representa, sino que descubre cómo el lenguaje se manifiesta mediante una serie de convencionalismos que conllevan una inercia concreta a la configuración de ciertas realidades. Efectivamente en muchas de sus obras confronta la presentación de significados y de formas de modo que ambas se cuestionen entre sí, recalcando el contenido de “apariencia” de los discursos. Su práctica es entonces una forma de cuestionar el propio arte pues, para Broodthaers, la actividad artística representa, en el momento de su recepción y de su puesta en circulación en el mercado del arte, el máximo de la in-autenticidad. Hay un posicionamiento poéticamente político en todo esto y “si su retórica se apoya en la ficción constitutiva del lenguaje lo hace con la finalidad de elucidar las diferentes condiciones de la verdad”<sup>58</sup>.

Y algo de todo esto se encuentra en el atlas aquí propuesto. El mapa del mundo que nos muestra Broodthaers, de un considerable tamaño, lo hemos visto ya antes, y recuerda a los que podían colgar en la época de las paredes de cualquier escuela<sup>59</sup>. No hay nada ex-

Tengo cuarenta años. La idea de inventar finalmente algo insincero cruzó por mi mente, y me puse a trabajar de inmediato. Después de tres meses osé presentarle mi trabajo a Edouard Toussaint, el dueño de la galería Saint Laurent. Pero esto es arte’ dijo ‘y yo lo exhibiría encantado’. ‘Ok’, repliqué. Si vende algo se quedará con el 30%. Estas parecen ser las condiciones habituales.”]

“Wilfried Dickhoff on Marcel Broodthaers” en <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/espiritdecor.htm> (consultado mayo 2008).

57 En 1968 Broodthaers fundó su propio *Museum d’Art Moderne, Département d’Aigles*, del que se hizo conservador, director y publicista, y que siguió un proceso museal “normalizado” donde no faltaron los intercambios con otros centros o la propia crisis y hasta bancarrota económica. En su museo el águila, figura de poder y de autoridad, remite a la historia de las armas.

Citado de Marcel Broodthaers “Dix mille francs de récompense”, una entrevista con Irmeline Leeber en *Catalogue-Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1974 citado en Birgit Pelzer, “Los indicios del intercambio” en el catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers*, (comisariada por Catherine David), Galería Jeu de Paume, Réunion des Musées Nationaux, París, 1992, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 33.

58 Ibid., p. 24.

59 Efectivamente se trata del Atlas de Mercator que ya hemos mencionado en la nota nº 44 de este mismo texto.

A mitad de los años setenta se suscitó una gran polémica en torno a la aparición de un “nuevo” sistema de proyección que preservaba las áreas de la Tierra aunque distorsionaba la forma de las superficies. Era el así llamado Mapa de Peters. Aunque si hemos de ser precisos deberíamos denominarla la proyección de Gall-Peters, pues parece que el Doctor Arno Peters no fue el inventor de este sistema de representación sino que fue allá por 1855 cuando el reverendo escocés James Gall publicó esta misma proyección en la *Scottish Geographical Magazine* llamándola proyección ortográfica equiárea –donde la razón de las áreas se mantiene constante en toda la extensión del mapa. El



cepcional en él. En el mapa aparecen indicados los diferentes países que componen el mundo –con sus respectivos colores diferenciados-, así como los océanos y los mares, los archipiélagos, los principales accidentes geográficos, los ríos y lagos fundamentales e incluye la división del planeta en meridianos y paralelos, lo cual permite situar con precisión la latitud de cada emplazamiento. Estamos ante un típico mapa político, así denominado porque en él se muestran las fronteras territoriales de todos los países –incluyendo sus colonias. Un mapa político determina pues no sólo un status quo mundial global específico, sino que expresa la posición y localización relativa de cada territorio diferenciado sobre los demás.

Pero Broodthaers introduce una brecha en la lectura ordinaria de este atlas. Corregido con tinta, la “l” y la “i” de la palabra *politique* han sido tachadas y sustituidas por una e, que trasforma la palabra en *poétique*<sup>60</sup>.

### La poética

Hay, desde mi punto de vista, al menos dos modos por los que un mapa político es susceptible de convertirse en poético. El primero surge en el propio modo en que un mapa es construido, en este mismo acto de creación. El mapa de los surrealistas es eminente y claramente poético, demuestra una sensibilidad frente al mundo determinada, una concepción de éste, un esquema mental, una reflexión sobre su especificidad, una poética a fin de cuentas. Y me pregunto, ¿qué diferencia constitutiva hay entre el surrealista y un mapa político convencional? Se trata de una enunciación de ciertos productos del conocimiento, de un registro que ya sabemos imposible de ser objeti-

---

motivo de esta controversia fue que el mapa de Gall-Peters revelaba una nueva configuración planetaria, donde los continentes adquirirían su tamaño proporcional “real”, lo que enfatizaba la perversa mirada euro-céntrica de otros sistemas de representación. Así Arno Peters declaró cómo su mapa ofrecía una visión más justa y equilibrada del mundo. Indudablemente un gesto así es de incalculable valor, pero también hay que matizar de nuevo cómo una representación rectangular plana de una superficie esférica sigue siendo una convención (y sigue sin ser equivalente al territorio que representa).

Es por ello que la National Geographic Society Americana ha adoptado oficialmente mapas que no son rectangulares, sino que pretenden mantener los contornos esféricos del planeta –con el fin de incurrir en las menores distorsiones posibles. De este modo la proyección de Van der Grinten se desarrolló en 1904 y se adoptó como proyección oficial entre 1922 y 1988. De 1988 a 1998 la National Geographic Society usó la proyección de Robinson –creada en 1963 por Arthur H. Robinson. En la actualidad se ha adoptado la proyección de Winkel Tripel –desarrollada por Oswald Winkel en 1921- que tiene la ventaja de minimizar la distorsión de las áreas polares.

60 De modo semejante en ocasiones Broodthaers tacha la d de su propio nombre, jugando con errores ya sea tipográficos u ortográficos que cuestionan la autenticidad de las palabras.

vo: como todo acto de creación también la anotación en un mapa es poética, creando un universo legible de acuerdo a ciertas coordenadas y claves dadas.

En segundo lugar, la propia consideración de la división del mundo como un acto político es en sí misma una ingenuidad cuanto menos poética. Que en esta división teórica todos los puntos valgan igual, que el espacio de representación que recrea sea homogéneo –espacialmente y en cuanto a su devenir temporal e histórico- que las fronteras divisorias reales entre estados coincidan con líneas de división teóricas, todo ello es eminentemente poético. Un mapa político como el mostrado por Broodthaers articula un cuadro utópico de realidad donde las fisuras entre su enunciación teórica y su praxis permanecen ocultas, y donde la determinación concreta de cada parcela nacional permanece oculta en su obviedad.

Existe así un doble sentido de ocultamiento que se retroalimenta aquí. Por un lado, las divisiones de los mapas, el desarrollo meticuloso de sistemáticas de registro de cada localización, la propia nomenclatura de los estados, ríos o cadenas montañosas responden a una abstracción realizada al margen de la “realidad” del espacio registrado. Ya lo vimos antes, el examen, el registro de un territorio y hasta su propio nombre se realizan en base a una duplicación de lo conocido y a una teoría que reproduce las cosas como “deben ser”. No es nada desconocido lo ficticio de las fronteras territoriales, que más que un discurso geográfico pretenden mantener un discurso nacionalista de exclusividad que se erige, ya lo veremos, como una especie de contenedor étnico, folclórico y social y que supone, entre otras cosas, el mantenimiento de su status quo fundacional.

Pero por otro lado, también lo hemos dicho ya, el mapa “no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”<sup>61</sup>. El mapa está orientado así a una producción específica en lo real y la fractura con éste se inicia, precisamente, cuando se obvia su especificidad como registro bidimensional. Además, como también dirían Deleuze y Guattari, “el mapa es un asunto de *performance*”<sup>62</sup>. Performa una realidad, legitima unas divisiones, enfatiza polaridades, asume posicionamientos, y reproduce todo ello. No olvidemos la anécdota de Carlos V y la venta de las Malucas.

Entonces el mapa se relaciona por un lado con la máquina abstracta que lo produce –esto es, con los mecanismos de pensamiento específicos que los generan- y por otro con los agenciamientos de

---

61 Cita con la que se inicia este capítulo, Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., p. 18.

62 Ibid.

poder que necesitan de esa determinada producción social. La cartografía se desarrolla por tanto entre dos polos que van desde la articulación de un modelo de pensamiento y su anotación o registro en un plano dado, y la reproducción de esos modelos en una realidad fáctica: en la producción social que el poder legitima desde sus anotaciones. “Quien dibuja el mapa actúa como si cultural, histórica, jurídica y políticamente tuviera razón”<sup>63</sup>. Así el mapa lejos de registrar, legitima un determinado ordenamiento social y político. Bajo la cartografía científica de los primeros descubridores subyace un título legal sobre una tierra desconocida, incógnita, que no pertenece a *nadie*<sup>64</sup>; así como la legitimación de una adquisición concreta que ha dejado de ser global para tornarse específicamente determinada y localizada.

Quizá no sea casualidad, de nuevo, que Broodthaers realizara su mapa coincidiendo con la crisis de los últimos imperios coloniales y con el proceso de independencia de las antiguas colonias –sobretudo francesas. Un nuevo orden del mundo se estaba constituyendo, un mundo aparentemente menos polarizado y con poderes más dispersos.

La aceptación de independencia de las colonias por parte de los estados imperiales legitima pues un nuevo mapa del mundo político que se acerca más a los modelos que conocemos. Las fronteras se demarcan entonces en base a la anterior ocupación de tierras por parte de fuerzas extranjeras, al margen de la realidad –étnica, racial, social, de casta o clase– del territorio. Todos los conflictos, guerras, sufrimientos y desplazamientos que actuaciones “imperiales” como ésta generarán son ya sobradamente conocidos. Lo irónico es que aún consideremos realmente político un mapa conformado por representaciones ficticias de identidades nacionales, que es a fin de cuentas lo que demarcan las fronteras estatales hoy. En el caso de los territorios más desfavorecidos, como el de África –o, sin ir más allá, en el conflicto de los Balcanes– resulta particularmente gravoso equiparar una frontera nacional en un mapa con los límites de un contenedor étnico.

Sigue siendo pues poética una cartografía que pretende demarcar un mundo al margen de sus propios contenidos. El cálculo racional, dirigido a la obtención de ciertos beneficios, privilegios o incluso

---

63 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 129.

64 Y continúa Sloterdijk: “Se impone la observación de que es el soberano de los mapas quien decide el estado de excepción para un mundo descubierto”, y quien decide sobre el estado de excepción, ya lo veremos, es quien utiliza sus mecanismos de poder para legitimar un estado concreto que disuelve, en todo caso, otros poderes legislativos al amparo de una política de la urgencia.

Ibid., p. 130.

basados en el supuesto derecho propio a la posesión de un determinado territorio hacen que la cuestión de la realidad humana que habita dichos espacios sea irrelevante. De este modo una cartografía así compuesta se despegas de la verdadera realidad que representa en su simbolización, perteneciendo a una abstracción al margen de sus contenidos sociales, morales o éticos que pueden ser demostrados empíricamente. Pero los mapas no pertenecen sólo al análisis formal, sino que despliegan todo un modo de concebir, argumentar y desplegar una realidad sea local, sea mundial, generando un modo de pensamiento que deriva de su propio modo de representar dichas realidades.

Quizá tampoco sea casual que el último libro de Broodthaers publicado en 1975, tras su muerte, sea un atlas reducido que recoja las siluetas de treinta y dos países, todos a la misma escala, titulado *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*. Finalmente, Broodthaers ya en su *Département d'Aigles* estaba refiriéndose a una historia del poder militar –que es el que se impone en todo caso en la conquista del espacio- que equiparaba al de las artes plásticas<sup>65</sup>.

Así también bajo la poesía de una ordenación simbólica del mundo en el contexto de las artes se oculta una normatividad militarizada dirigida a producir efectos en la propia realidad representada. La lectura se impone de nuevo aquí desde el equívoco de nuestros propios patrones de conocimiento y de acercamiento al mundo que, en último término, desautorizan al sujeto a desarrollar un mecanismo propio operativo al margen de ellos. Las formas de estos atlas, como las de los mapas, se erigen entonces como auténticas formalizaciones, patrones de conocimiento que indican los modos (o las formas) en que pensar. Quizá entonces sólo la relectura sea posible, pero nunca la reinención.

## El lenguaje

Hay un último aspecto interesante que mencionar acerca del mapa de Broodthaers y es la concepción de éste como un tipo de texto, donde una serie de signos formalizan un determinado lenguaje.

Broodthaers ha tratado en muchas de sus obras la naturaleza

---

<sup>65</sup> Así para Broodthaers "Primero habrá que reconocer que las Artes Plásticas (...) no constituyen más que un campo de aplicación propio para cualquier maniobra de estilo más militar que sabio."

Cita de "Il parle" en *Actualité d'un bilan*, París, Yvon Lambert, 29 octubre - 5 diciembre, 1972, p. 37, citado en Birgit Pelzer, op. cit., p. 33.

visual de las palabras así como la “ficción constitutiva del lenguaje”. De este modo, siempre con un peculiar sentido del humor, utilizará la trampa (pues para él el fingimiento es una de las posibles relaciones del sujeto con el lenguaje) y la apariencia como formas constituyentes del discurso. Tal vez pueda leerse su mapa desde esta misma perspectiva.

Si consideramos el mapa como un elemento constituido mediante un sistema de signos convencionales podremos considerar el propio mapa como un texto, pues “lo que constituye un texto no es la presencia de elementos lingüísticos, sino el acto de construcción”<sup>66</sup>. Siguiendo a Barthes, los mapas, como textos, presuponen una *consciencia significante* que debemos descubrir y al aceptar su naturaleza textual también deberemos aceptar una posible pluralidad de interpretaciones. Así, en vez de claridad podemos percibir un velo de ocultismo que nos lleva directamente a la historia de la imagen a la vez que nos permite descubrir las cualidades narrativas de los mapas.

Por ello hay que superar la supuesta exactitud de las localizaciones geográficas, la precisión geométrica, e ir hacia las posibles tensiones y duplicidades de significados que pueden encontrarse tras tan aparente claridad, poniendo en paréntesis su supuesta objetividad estandarizada. Tal vez sea entonces bueno acercarse al mapa con la sospecha de que pueda ocultar enigmas, o problemas por resolver más que tipificaciones de un supuesto conocimiento del mundo. Es más, es importante reflexionar sobre el propio hecho del mapa como lenguaje en sí mismo lo que evidenciaría, una vez más, la dificultad de éste de alcanzar la realidad a la que se está refiriendo. Pero por otra parte la naturaleza del mapa, como la del lenguaje, tiende a la propia reflexión sobre sí mismo de manera que despliega una determinada retórica encaminada, nuevamente, a dar forma a sus propias disposiciones.

Así, tal y como desarrolla J. B. Harley<sup>67</sup> y como hemos comentado ya, el mapa es un texto que despliega una cierta retórica y como tal consta de una serie de dispositivos que conlleva unas formalizaciones concretas y localizadas que lo alejan de ser una representación imparcial y meramente científica de un territorio. Todos los pasos en la creación de un mapa –desde la selección, omisión, jerarquización y simbolización– son inherentemente retóricos. El hecho de que los mapas sean cada vez más precisos y estrictos en su formalización –como

---

66 D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The British Library, Londres, 1986, pp. 34-39, citado en Harley, op. cit., p. 7.

67 Ibid., pp. 9-12.

en la desarrollada topografía, que es capaz de individuar las cotas y dimensiones más minuciosas- no evita la naturaleza retórica del mapa en su constitución. Esta retórica hace que los mapas sean más bien una suerte de representación gráfica y por lo tanto estética de un núcleo científico, que se modela de acuerdo con la naturaleza y el contexto local de la audiencia al que se dirige. Los mapas representan así una determinada formulación del mundo –con sus consiguientes dosis de propaganda- que se encamina a realizar los supuestos para lo que fue concebido –sea la manifestación del poder de un soberano, sea la diferenciación y el límite de las propiedades de un individuo, sea la limitación o difusión de las características de un determinado estado. Así, puede que no sea tan descabellado apuntar al mapa de Broodthaers, tan amante de la multiplicidad de significaciones y de relaciones de sus obras, como una suerte de texto cultural, una producción social de un “realismo” simbólico que se materializa a través de una formalización y una retórica concretas.

### **La temporalidad**

Una “animación” de la evolución del poder militar en el mundo, de las divisiones políticas del planeta, es lo que nos ofrece Cristina Lucas en su pieza *Pantone* (figs. 8-11). Así, mediante manchas de color y partiendo del año 500 antes de Cristo hasta nuestros días, registrará las evoluciones políticas en la ordenación primero de los imperios y luego de las naciones que constituyen el mundo.

Se inicia la pieza con manchas pequeñas y abstractas, difícilmente reconocibles, que sitúan los imperios cartagineses, griegos, persas y chinos. La superficie blanca ocupa casi toda la pantalla, pero paulatinamente vemos proliferar manchas coloreadas que, en palabras de la propia artista, se extienden como “un virus”. Un contador en el margen inferior derecho va indicando la fecha en la que nos encontramos a medida que, a lo largo de los 39’ 26’’ que dura el video, vemos cómo las diferentes manchas de color se van expandiendo, modificando y perfilando hasta constituirse en los patrones conocidos de los estados políticos actuales.

En un pulcro fondo blanco y sin ningún tipo de interferencia, sólo formas coloreadas se suceden ante nuestros ojos en “cuadros” abstractos que vamos descodificando a medida que el contador se acerca a fechas contemporáneas. Tenemos literalmente ante nuestros ojos una formalización de la actividad de expansión humana en el mundo. Se puede ver así la violencia y el frenesí con el que se repartió África en el siglo XIX, o el aumento de la velocidad de los cambios y anexo-

nes a partir del XVIII y la consiguiente reformulación del planeta, o cómo ciertas civilizaciones han sido siempre marginadas. Además, la actividad de estas manchas de color evidencia la composición mundial general en base a las relaciones establecidas entre todas las especificidades localizadas y autocentradas que componen el mapa mundial.



Fig. 8, Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007*, 2007

Teniendo en cuenta la escasa duración del video para tal acumulación de acontecimientos –pues estamos ante un dibujo animado de la historia geográfica y política de toda la humanidad- apenas tenemos tiempo de registrarlos, y si algo resalta esta pieza es nuestro absoluto desconocimiento de los acontecimientos de la historia y de la formalización progresiva de lo que conocemos como “nuestro mundo”. Cada movimiento de las manchas, con colores que se tragan unos a otros, cada cambio de tonalidad, representa una guerra, una invasión, enfatizando la ausencia de momentos de paz en la humanidad.

Es interesante recalcar cómo esta pieza subvierte la noción del mapa como imagen estática y sincronizada, unida por una escala temporal que representa por igual diferentes momentos en la evolución histórica de las civilizaciones y que no tiene en cuenta los procesos de cambio intrínsecos en la política de la construcción de una sociedad mundial. Así el mapa representa un mundo sincrónico, compuesto por realidades locales homogéneas, inalterable y estático, que emula cuasi verdades absolutas y que no tiene en cuenta la inestabilidad de lo representado. Esto se debe a la naturaleza estática de la representación así como a lo que supone fijar conceptos en una imagen. Todas

estas cualidades, por otro lado intrínsecas en la representación estática, no son por su convencionalismo menos peligrosas, pues universalizan atemporalmente el status quo representado. La temporalidad y transición históricas, los procesos simultáneos, aquellos que se dan



Fig. 9, Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007*, 2007

antes que otros... se enfatizan de algún modo en la obra de Lucas, pues al representar los cambios y evoluciones del planeta en movimiento evidencia cómo la temporalidad de la realidad que el mapa representa es asincrónica y dependiente de factores ajenos a los de su representación.

En una versión que incluye la performance<sup>68</sup> Lucas invitó a diversos historiadores para que interpretaran las imágenes, estableciendo de nuevo una lectura del mundo que subrayó la confusión de la evolución histórica y su caos dominante, pues los textos se ocupaban sólo de una parte de los eventos que ocurrían a un tiempo, además de aumentar el frenesí del movimiento de las manchas. Para Lucas su *Pantone* es una suerte de cuadro abstracto que participa, mudo, del espectáculo de la historia del mundo, un cuadro que simboliza la historia de la humanidad y que debe ser interpretado por los historiadores. Según esto, de la evolución de las manchas se puede deducir un relato de guerras y de violencia que representan además,

---

<sup>68</sup> Presentada en la Bienal de Estambul de 2007 y en el Encuentro Internacional de Arte de Medellín, MDE07, también el mismo año.



aunque críticamente, sin duda, un testimonio estético de los avatares de la historia<sup>69</sup>.

*Pantone* significa no sólo “todos los colores” sino que además supone una normalización de las características de tono, matiz, saturación y gama de los colores, con el fin de que estos puedan ser reproducidos exactamente. O mejor, con el fin de reproducir las condiciones para que resulte un color dado. En esencia consiste en una clonación, *ad infinitum*, de ciertas características específicas.

El avance del Imperialismo y de todo tipo de formas de dominación se formula en este *Pantone* justamente con el avance de los colores, con la duplicación de las características que permiten reformular un color en un espacio nuevo dado y con la repetición y traslación de un mecanismo de normalización a un espacio previamente en blanco. Ya hablamos de esto antes. No se trata de espacios en blanco por ser inexistentes *per se*, sino por ser inconcebibles para las mentes imperialistas hasta que no fueran “recoloreadas” por los tonos propios. Así, la expansión de la soberanía europea más allá de sus fronteras permitió que el mundo se dividiese en parcelas<sup>70</sup> y que el mapa del mundo entero fuera codificado mediante los colores de Europa (donde el rojo correspondía a los británicos, el azul a los franceses y el verde a los portugueses, lo cual se demuestra atendiendo, también, a las banderas nacionales<sup>71</sup>). De este modo un territorio no sólo es anexionado a otro preexistente que lo domina, sino que se uniformiza y se pretende que se vuelva como aquel. Que adquiera su mismo tinte, su mismo color, constituyéndose en una supuesta mancha homogénea que anule toda diferencia y que expanda el folclore de lo local un poco más allá de las fronteras hasta ese momento conocidas.

---

69 Desde mi punto de vista una obra como ésta no es importante por su esteticismo sino por la formulación que realiza de la evolución histórico-política del mundo y porque desvela los numerosos mecanismos y convencionalismos que subyacen tanto en la representación de los hechos históricos como en su propia evolución.

70 Parece que los orígenes de la geometría hay que situarlos en Egipto, en las áreas de cultivo cercanas al Nilo. Debido a la crecida habitual de este río se hizo necesario el desarrollo de un sistema de medición del terreno, pues con cada crecida desaparecían las líneas divisorias que delimitaban los terrenos de los agricultores. La geometría surge así como la medición de la tierra por la que se debían pagar unos tributos al faraón o soberano (cuando los terrenos se inundaban se pagaba una parte proporcional sobre el terreno que quedaba a salvo). De este modo la relación que adquiere, desde sus comienzos, el Estado con la geometría tiene que ver con un sistema sobrecodificado por la potencia del catastro.

71 Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 14.

## La anulación de la diferencia y el flujo del capital

Una de las operaciones básicas para la constitución de naciones y de pueblos en los siglos XVIII y XIX consistía en matizar o anular las diferencias internas haciendo que un grupo, clase o raza dominante pasase a representar a toda la población en su conjunto, y así a toda una nación<sup>72</sup>. El nuevo orden social impone de este modo una unidad de formas y de contenidos, lo cual se manifiesta cuando a todos se les identifica bajo el mismo color.

Pero a su vez, con el fin de concebir su propia identidad nacional de un modo homogéneo, los estados dominantes y colonizadores establecieron una diferenciación racial y de clase absoluta con el otro



Fig. 10, Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007*, 2007

colonizado –volveremos a ello con posterioridad. Para todo ello era necesario ver a la población autóctona de los territorios conquistados no como humanos, sino como europeos en potencia aún subdesarrollados. De este modo los mecanismos coloniales trabajan en el interior de las fronteras europeas purificando el concepto de pueblo y de nación, armando unas fronteras nacionales inexpugnables, y por el otro, en el exterior, produciendo diferencias raciales que legitimen el mantenimiento de los súbditos bajo la soberanía. Por su parte, estas mismas fronteras son las que regularán los flujos que van desde los territorios europeos hasta los colonizados, de modo que desde un centro de poder delimitado por fronteras territoriales europeas se ejercía el control de la producción y la circulación en territorios

72 Ibid., p. 105.

extranjeros externos. La eficacia de este control será una de las problemáticas fundamentales de la era moderna, lo cual se enfatiza en la animación de Lucas.

Si algo destaca *Pantone* es pues la movilidad, el flujo y el tráfico incesante entre los territorios de poder, lo que demuestra cómo se equipara el orden social con el control de la circulación. Lo que se sucede así ante nuestros ojos en este video no son sólo escenas del ordenamiento mundial, sino el propio flujo histórico de éste, concebido en términos de expansión planetaria y trascendiendo el arraigo local desde donde éste se monitoriza. Se resalta así cómo el problema de la circulación<sup>73</sup> está ligado a la eficacia política del control estatal –sea una soberanía o un estado nación- y, no lo olvidemos, a la búsqueda de un desarrollo económico máximo<sup>74</sup>.

Así, desde el momento en que se “descubren” los nuevos territorios se establece todo un saber en torno a la búsqueda más satisfactoria del retorno del capital invertido en las expediciones. La globalización fáctica del planeta fue ya entonces una cuestión de rédito y por lo tanto una extensión de la soberanía –en términos también de competencia- de los “Estado-nación” más allá de sus fronteras. Después, “el desarrollo de la economía de mercado, la multiplicación de la intensificación de los intercambios a partir del siglo XVI y la activación de la circulación monetaria hicieron que la existencia humana entrara en el mundo abstracto permanente representativo de la mercancía y del valor de cambio”<sup>75</sup>.

De este modo se establece desde los centros de poder un haz de relaciones de carácter mercantilista y de control primero en correspondencias binarias con los estados colonizados y después del modo liberalista que caracteriza al mercado mundial actual. Así, si el

---

73 Que a nivel mundial se empieza a plantear con los primeros movimientos colonialistas, se desarrolla durante los imperios coloniales y alcanza su apogeo con el auge del “mercado mundial” en el que hoy estamos inmersos.

74 Así, tal y como apunta Michel Foucault, la propia organización social a partir del siglo XVIII enfatizará esta novedosa noción del tránsito. De este modo, la organización de las ciudades a partir de este momento tuvo más que ver con sistemas que permitieran la fluida circulación de bienes, mercancías y personas, que con asegurar los límites y las fronteras. De hecho la policía surge en esta época para controlar y velar por la actividad de las personas, para garantizar las necesidades de la vida y la salubridad de las ciudades y establecimientos, así como para controlar los flujos de circulación de éstas (regulando y manteniendo las rutas, poniendo límites o facilidades que permitieran el tránsito de los hombres y de las cosas en el reino y eventualmente más allá de sus fronteras). La policía regirá desde entonces el flujo de actividad, relaciones y existencia entre las personas.

Michael Foucault, *Seguridad, territorio, población. Curso del Collage de France (1977-1978)*, Akal, Madrid, 2008, pp. 320-321.

75 Ibid.

imperialismo suministró las rutas para el control mundial del modo capitalista de producción, también favoreció la creación de barreras que limitaban nociones como interior-exterior, que bloquearon el libre flujo del capital y del control modernos.

“El mercado mundial, en cambio, requiere un espacio uniforme de flujos no codificados y desterritorializados.”<sup>76</sup> Parece que hoy éste se encuentra a la búsqueda de un espacio de libre circulación, carente de fronteras –no sólo simbólicas sino reales- que generalice un espacio global uniforme a través del cual opere libremente el capital global.

Pero no olvidemos cómo estas mismas redes globales permanecen altamente organizadas y codificadas, y si bien nos encontramos de lleno en el mundo del valor de cambio, aún existen mapas políticos que codifican nuestra comprensión del mundo contemporáneo. Estos tres mapas manifiestan así modelos paradójicos de definición y constitución de los espacios territoriales del planeta, evidenciando la complejidad política, social y financiera que articula las relaciones de cada espacio relativo en el panorama mundial. De ello se deduce la dificultad de crear lugares inequívocos tanto de pensamiento como territoriales, y la ambigüedad que plantean los modelos de comprensión del escenario global. Así, ahora las características determinantes de lo local se evidencian como modelos manufacturados en el espacio compartido de la globalización.



Fig. 11, Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007, 2007*

---

76 Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., p. 147.



## 2. 2. LA NEGACIÓN DEL LUGAR

Uno de los tópicos más extendidos acerca del lugar posmoderno globalizado es aquel que lo define como un no-lugar. Esto implica cómo es el espacio del anonimato y del tránsito el que configura nuestro habitar actual, incidiendo en identidades individuales y compartidas que conllevan generaciones de sentido desvinculadas de un territorio que no es ya capaz de producirlas más que temporalmente. El no-lugar se articula de esta forma como un espacio destinado a ser entrecruzado, pero nunca vivido más que de soslayo.

Por su parte la negación del lugar, que si bien no es exactamente lo mismo que el no-lugar pero que acontece al margen de la fisicidad de lo local, implica no tanto la desaparición del lugar como su desvinculación del universo de lo físico. Se manifiesta así como un estado de pensamiento que acontece al margen del lugar, implicando, entonces, una suerte de mapa estructural desvinculado de un territorio al que ya no puede apelar.

En este sentido quisiera referirme ahora a dos series de trabajos fotográficos que, desde mi punto de vista, manifiestan esta suerte de negación del lugar, a favor de *lugares del pensamiento*. Se trata de las dos series de An-My Lê *Small Wars* y *29 Palms* y de *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, de la artista norteamericana Taryn Simon<sup>77</sup>.

### ***An American Index of the Hidden and Unfamiliar***

En esta serie fotográfica Taryn Simon retrata un elenco de lugares que normalmente permanecen ocultos al público y que se manifiestan como idiosincrásicos de la cultura americana y de la formación de su identidad política como comunidad. Centros de ensayo militar, lugares de cuarentena de animales importados ilegalmente, material requisado en los controles de aduanas, resultados de experimentación genética, centros de investigación y crecimiento artificial de marihuana, las oficinas centrales de la CIA, centros de simulacro de emergencias médicas, salas de operaciones, unidades nucleares, un centro de crionización de cadáveres, etc. aparecen en las piezas de Simon documentando aquello que se encuentra en los márgenes, por

---

<sup>77</sup> Ambos trabajos pudieron verse en la exposición *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad: Compromised Places. Topography and Actuality*, dentro del contexto de PhotoEspaña 2008, en la Fundación ICO, Madrid, 2008. Comisariada por Sergio Mah.

desconocido, de "lo americano".

Se trata de lugares cargados de un sentido que trasciende lo real y se instala en el campo de lo simbólico pero que, paradójicamente, yace oculto a nuestros ojos –pues no se trata de acontecimientos que estemos acostumbrados a ver. Es más, se trata de imágenes ilocalizables y hasta irreales, que podrían referirse a muchos lugares, o tal vez a ninguno y que demuestran la invisibilidad del suceso: explicaciones –incompletas– de lo inexplicable que suponen una reflexión sobre el paso de lo político a lo estético y de la estatización de la politización<sup>78</sup>.

Así, si la cámara de Simon accede a aquellos lugares a los que normalmente no tenemos acceso creando un índice de lo desconocido –que, sin embargo, tiene una existencia real aunque permanezca invisible a nuestros ojos–, ¿equivale esta existencia a lo mostrado en la representación? Y, es más, ¿qué vemos cuando miramos las imágenes de Simon? Lugares completamente deslocalizados aparecen ante nuestros ojos en una representación estetizada de lo real que conlleva una apariencia ficticia de éste que lo hace imposible de situar.



Fig. 12, Taryn Simon, "World Church of God" Simulation. Military Operations on Urban Terrain (MOUT) Fort Campbell, Kentucky. De la serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007.

---

78 Así, el inicio de esta serie está inspirado por la visita al Palacio de la Revolución de Fidel Castro, sede del Comité Central del Partido Comunista y Consejo del Estado y Gobierno, donde Castro recibía a huéspedes especiales. El Hall de entrada, decorado con plantas tropicales e iluminado con rayas luminosas desde el techo, evidencia la opulencia del líder comunista y su ambigüedad.

Se trata por tanto imágenes en las que se desdibujan los lugares tras apariencias que desvelan realidades ocultas que parecen pertenecer más a imaginarios soñados que a realidades conocidas. Así por ejemplo si tomamos la pieza "*World Church of God*" *Simulation. Military Operations on Urban Terrain (MOUT) Fort Campbell, Kentucky* (fig. 12) veremos que nos muestra lo que es, a todas luces, una iglesia convencional. Una iglesia que podría ser cualquiera, o ninguna, ajena a su localización. Sin atributos específicos, sin coordenadas que la identifiquen en un sentido u otro, con una estética cercana a un *collage* particularmente inverosímil que favorecen programas de edición de imágenes como es el *Photoshop* –que tanto ha incidido en la estética y naturaleza de la fotografía en la última década.

La fotografía ha sido tomada con cierta distancia y editada en un modo que se enfatiza la fisicidad del edificio, tal y como se acostumbra a hacer en las tomas fotográficas de arquitectura clásicas, donde se pretende registrar de un modo neutro y objetivo ciertas construcciones como si de elementos superpuestos al paisaje se tratase. Así, el punto de vista de la toma es relativamente bajo y a la derecha del conjunto –lo cual permite captar la especificidad del edificio y su constitución en diferentes naves. De este modo la imagen de Simon recuerda a la de un panfleto turístico que describe las "atracciones" de un lugar evidentemente inatractivo o tal vez a las series de Bernd y Hilla Becher. En cualquier caso el registro es aparentemente documental, falto de implicaciones emotivas por parte de la artista y carente, además, de toda noción que permita localizar o identificar la iglesia como una singularidad. Se trata así de una imagen que niega la especificidad de la construcción, así como su propio lugar.

### ***Small Wars, 29 Palms***

Por su parte, las piezas que componen las series de fotografías de An-My Lê<sup>79</sup> *Small Wars* y *29 Palms* ofrecen dos retratos de representaciones bélicas. La primera documenta la reconstrucción de las batallas más significativas de la guerra de Vietnam, mientras que la segunda se centra en los entrenamientos de los soldados americanos antes de guerras en medios cálidos, extensos y semidesérticos. Ambas implican representaciones de guerra que se refieren a contextos alejados del que teóricamente documentan, señalando conflictos bélicos deslocalizadamente globales, en su concepción.

---

<sup>79</sup> Nacida en Vietnam en 1960 vive en Nueva York desde 1975, donde llegó como refugiada política de guerra con 15 años de edad.



Así *Small Wars* (fig. 13) documenta acciones de *reenactment* en los bosques de Virginia (USA), mientras que *29 Palms* (fig. 14) ofrece un retrato de la base militar californiana del mismo nombre –y de su actividad–, donde los soldados americanos realizan labores de entrenamiento antes de guerras como las de Irak o Afganistán. En ambos casos estamos ante simulaciones, diferentes eso sí, pero al fin y al cabo ante documentos ficcionales sobre la guerra que inciden en cuestiones que tienen que ver con los modos en que la guerra es comunicada, transmitida y recordada.



Fig.13, An-My Lê, *Tall Grass I*. De la serie *Small Wars*, 1999-2002

Pero, más importante para el caso que nos ocupa aquí: las batallas de la primera serie no ocurren en Vietnam, ni las de la segunda en Irak o Afganistán, tal y como pretenden emular, de manera que se refieren a espacios deslocalizados donde los efectos del acontecimiento

se manifiestan en otro lugar, negando la especificidad de estos espacios *ensayados*.

Las dos series tienen el común la técnica con que han sido realizadas –con una cámara de gran formato-, su estética distanciada –documental, que no parece emitir un juicio de valor sobre lo visto-, que se trata de imágenes en blanco y negro –al más puro estilo del reportaje de guerra tradicional de fotógrafos como Mathew Brady, Timothy O’Sullivan y Alexander Gardner (que trabajaron con el ejér



Fig. 14, An-My Lê, *Captain Folsom*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

cito surista documentando la Guerra Civil americana), o Robert Capa (en la guerra española)-, que tienen sucintos títulos descriptivos y que documentan hechos que tienen/tuvieron/tendrán lugar fuera de la concreción local que se atribuyen. (Y que por lo tanto, disuelven el



lugar específico donde tienen lugar las maniobras, de modo que este queda relegado a un *mero* pensamiento sobre sí mismo).

De esta forma ambas series se centran en contextos de simulación donde la guerra es anticipada, procesada o revivida –alejada de su contexto localizado y específico-, de modo que ofrecen retratos de contextos epistemológicos, además de la representación de un hecho fáctico real, así como una concepción desarraigada y puramente conceptual de lo que la guerra significa. Toda esta simulación pretende anticipar situaciones bélicas y familiarizar a los soldados con situaciones en las que seguramente deberán actuar y de las que se esperarán de ellos un desarrollo concreto. La aproximación al acontecimiento tal y como se prevé que ocurra genera, como veremos con posterioridad, contextos ficcionales que se trasladan a lo real, de modo que la actuación que simula el entrenamiento continuará en la realidad –con toda la complejidad que esto implica (y con la consiguiente fractura que supone la aplicación fáctica de una actuación concebida conceptualmente alejada del *a priori* del contexto localizado para la que fue planeada).

Esto supone que la realidad es concebida ahora en términos semejantes a una ficción mediática o a un juego de rol globalizado que acontece al margen de toda especificidad, o lo que es aún peor, que sugiere una especificidad replicable, trasladable, intercambiable. Es por ello que la preparación de los soldados incide en la creación de ciertos patrones de comportamiento y de identificación de un enemigo *otro* que tienen que ver con modelos representacionales preconcebidos –tal y como pasaremos a analizar-, que opacan la experimentación directa de lo real y el acceso a otros contextos específicamente localizados de representación. Efectivamente, la paradoja que parece que plantean estos simulacros de actuación es que asumen un conocimiento específico sobre el lugar –y la idiosincrasia del pueblo que lo habita- desde coordenadas deslocalizadas, generalizadas y sumamente globales, además de asumir que dichos contexto son repetibles y asimilables desde cualquier otro lugar.

Así, las obras de Lê suponen la invocación de una especificidad local a través de la repetición (o la anticipación) del acto –o de una serie de actos- que se insertan en el contexto del ataque/respuesta de una comunidad frente a la invasora. Esto implica la reproducción de una serie de hechos fuera de sus coordenadas concretas, lo que lleva a uno a interrogarse acerca del tipo de práctica del espacio que genera, y de la relación que se establece entre el lugar cercano de la batalla reinventada y el lejano de la situación real.

Hay así una compleja vinculación entre el espacio deslocalizado del pensamiento sobre la batalla –y su consideración en términos globales- y su concreción local, pues ¿cómo se practica un espacio mediante unos actos desvinculados de su especificidad? Estas piezas demuestran un espacio que se precisa y configura a través del acto o de la actividad, lo cual obvia la naturaleza de los lugares y se define en exclusiva por su practicidad. Una practicidad que sin embargo ofrece efectos ensayados que se suponen al margen del territorio local donde acontecen –que se ha disuelto ahora en un lugar ya sólo pensable.

De esta manera, el *reenactment* retratado por Lê transcurre al margen de lo específico de su localización, ejemplificando el modo en que se obvia el lugar a favor del tiempo en un despliegue de actividad que busca colonizar el lugar –o lo que simboliza- al margen de éste. Evidencia por lo tanto un mecanismo que busca habitar, colonizar o practicar el mapa y que demuestra la desconexión con el lugar especificado y concreto. Este hecho es relevante puesto que supone el fin de un centramiento concebido localmente y un posicionamiento –y una mirada sobre el mundo- generado en lo global.

Pero también en la serie *29 Palms*, donde los ensayos ocurren en un espacio deslocalizado, anticipando uno que existe en otro lugar, evidencia cómo el lugar local es una vez más obviado, sustituyéndose por imágenes genéricas que lo explicitan en contextos globales diferenciados del real. Tal vez por eso las imágenes de Lê sean tan evocadoras a la vez que tan vacías, pues si logran retratar algo es el acceso globalizado a un mundo intercambiable que se sitúa en un mapa conceptual que nunca acaba de encajar con su manifestación en el terreno local, pues todo lugar posible ha sido, aquí, anulado.

Así, los lugares retratados por Lê no se sitúan ni en Irak ni en el desierto californiano, ni en Vietnam ni en Virginia, sino que pertenecen a un elenco de territorios deslocalizados, donde los efectos de la apropiación y del acontecimiento se manifestarán en otros espacios. De trata así de lugares que han sido negados, como lo fueron los de Simon, pues en verdad no se pueden situar ya en unas coordenadas precisas e identificables, aconteciendo al margen de su especificidad. Son lugares no territoriales, espacios que se definen desde el afuera de su territorialidad y desde la cualidad fundamental de la in-apropiación de un simulacro que tiene lugar tanto al margen de la realidad simulada como de aquella donde se practica.

Volveremos más adelante a lo que esto implica en la generación de imágenes consensuadas e inespecíficamente globales, y a las posibilidades de la relocalización.



## 2. 3. LA REALIZACIÓN DE UN IDEAL. LA TOTALIDAD

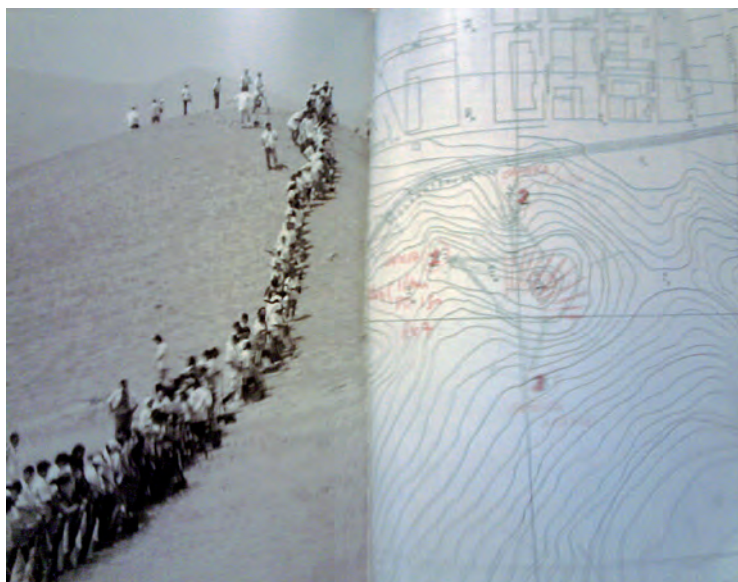


Fig. 15, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, acción realizada el 11 de abril de 2002

El 11 de Abril de 2002 Francis Alÿs realizó, junto con Cuauhtémoc Medina, la acción *Cuando la fe mueve montañas*<sup>80</sup> (figs. 15-19), en la que demostró la factibilidad de lograr un imposible.

Ayudado por 500 voluntarios, logró desplazar una duna de 500 metros de diámetro cercana al suburbio industrial de Ventanilla, en la periferia de Lima, la capital peruana<sup>81</sup>. Cada uno de los voluntarios tenía una pala y formaba parte de una gran cadena humana que em-

80 El título se refiere al pasaje de Mateo (17:19-21) en el que Jesucristo proclama a sus discípulos: "Yo os digo, si tenéis fe del tamaño de un grano de mostaza, podríais decirle a esta montaña: 'Muévete de aquí a allá', y se movería; nada sería imposible para vosotros".

81 Este suburbio fue conformado a lo largo de los años 80 y 90 por dos oleadas de inmigración sucesivas de causas políticas y económicas. Primero llegaron los campesinos e indígenas que huían del terror de la guerra civil entre el ejército y las guerrillas de Sendero Luminoso, y después los campesinos que buscaban una mejor vida en la ciudad. Esta inmigración expandió el límite de la ciudad, alejando de ésta su paisaje.

No es irrelevante el emplazamiento escogido por Alÿs para la realización de su acción, pues si bien se trata de un terreno blando y susceptible de ser removido, también es un territorio cargado de una gran simbología respecto a la situación real del país, dividido entonces entre tensiones políticas y económicas. Es más, al tratarse de una pieza realizada en un territorio a los márgenes de su paisaje enfatiza el contenido romántico del tradicional Land Art para acercarse aquí a uno de mayor relevancia política. No hay pues nada de natural ni de idealizado en el paisaje intervenido por Alÿs.

pujaba la arena –como si de un peine gigante se tratase- desde las faldas hasta la punta de la duna para, una vez allí, arrojarla al otro lado. La montaña se movió unos dos centímetros –lo cual puede parecer poco, pero a la naturaleza le habría llevado años-, y si bien es cierto que la acción no es susceptible de registrarse cartográficamente, sí parece haber logrado un ideal.

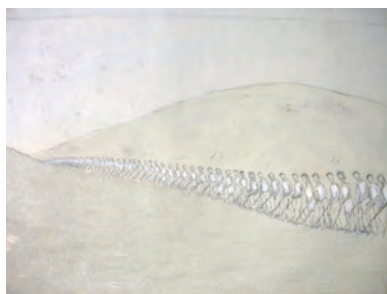


Fig. 16, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, dibujo esquemático de la acción, 2002

Cuando hace dos mil quinientos años los geómetras y filósofos griegos comenzaron a plantearse la globalización del universo en términos de totalidad les dirigía la intuición formal de lograr una perfección redonda que pudiera ser construida geométricamente y que abarcara el gran todo. Efectivamente la esfera se concebía como la perfección más absoluta, la belleza máxima, sólo alcanzable desde su propia idea. Lo global se convirtió así en un modelo perfecto de conocimiento que abarcaba el mundo por completo en sus esferas terrestre y cósmica<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Pero es más, en esta esfera envolvente, tal y como explicita Peter Sloterdijk tanto en su trilogía *Esferas* como en *En el mundo interior del capital*, descubrieron los antiguos la primera figura de la inmunidad. No es sólo que la esfera se configurara como la forma de la belleza y perfección por excelencia, sino que constituía además el primer receptáculo inmunitario humano, donde el hombre se sabía habitando unos límites de protección. Efectivamente, la civilización griega más antigua imaginaba la tierra como un disco plano que flotaba en el océano –apoyado en su parte superior sobre el cielo, sujetado por Atlas- pero fue con Platón y con los Pitagóricos cuando se piensa en la tierra como una esfera perfecta, por razones eminentemente filosóficas. Así los pitagóricos consideraron que el mundo estaba formado por números y por la perfección de las ciencias matemáticas, de modo que la esfera suponía la forma intelectual de mayor perfección. También para Aristóteles (384-322 a.C.) el mundo era geoestático y geocéntrico, y de la observación de fenómenos naturales, del cielo nocturno y de los ciclos lunares aduce pruebas que apuntan a la esfericidad terrestre. Pero siempre se trata de una esfera geométrica y matemática que se fundamentaba a su vez en la convicción de que, por más caos aparente que existiera en la vida humana, la esfera, como seno envolvente –y no como la exterioridad más absoluta- actuaba como elemento de protección. Efectivamente, y tal y como hemos apuntado ya, si el mundo dejaba de ser plano y de tener un límite final a partir del cual se abría el abismo del Tártaro, si

Pero desde el primer viaje de Colón y sobre todo desde Magallanes, se demostró la imperfección de la esfera terrestre y su imposibilidad de ser construida geoméricamente. Sin embargo –paradójicamente– sólo esta curvatura no perfecta de la tierra y sus irregularidades permitieron su conocimiento experiencial, pues “mientras que las perfecciones redondas pueden ser concebidas sin recurso de la experiencia, los hechos e imperfecciones hay que determinarlos inductivamente”<sup>83</sup>. Así, la globalización terrestre fue un asunto de experimentación de cartógrafos y marineros.

Análogamente, la intuición de desarrollar empíricamente una idea es lo que llevó a Alýs a tratar de mover una montaña. Desde el punto de vista estético en uno y otro caso estamos ante la victoria de lo fáctico sobre lo ideal. De algún modo es sólo en el aquí y ahora de la experiencia local donde se puede aplicar lo global como un modelo de conocimiento. Lo holístico, en su desarrollo más bello y perfecto, debe quedar así en manos de los experimentadores locales de lo irregular y lo confuso. Y así lo planteó Alýs en su proyecto. Lo global se manifiesta entonces por los efectos a los que da lugar en la localidad. La factibilidad de realizar un ideal pasa de este modo por el fin de su excelencia, generando una nueva imagen de la realidad ante la que el hombre puede situarse y disponerse, a sí mismo y a su nuevo mundo. Aunque éste no sea ya, perfecto<sup>84</sup>.

---

se convertía en una esfera, ya era imposible poder caer –literalmente– de ésta. Por lo tanto el cosmos deviene perfecto.

Fue Eratóstenes (276-194 a. C) –director de la biblioteca de Alejandría– quien hizo la primera medición conocida y bastante acertada de la circunferencia terrestre. Ciento cincuenta años más tarde Posidonio rehizo el cálculo de Eratóstenes obteniendo una circunferencia sensiblemente menor, valor que adoptaría Ptolomeo y en el que se basaría Cristóbal Colón para justificar la viabilidad del viaje a las Indias por occidente. Así, hasta que el mundo no comienza a ser explorado y registrado de modo fácticamente real, no deviene éste imperfecto. Por ello las primeras representaciones terrestres conciben la tierra como un globo ideal (“El globo Terráqueo de Nuremberg”, el primero conocido, fue realizado entre 1490-1492 por el cartógrafo alemán Martin Behaim).

Para más información consultar <http://mgar.net/var/cartgrie.htm> (consultado marzo 2008).

83 Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 696.

84 No olvidemos un hecho importante aquí, que ya hemos iniciado en otra nota con anterioridad (nº 70). El estudio de la tierra en términos formales se desarrolló con el fin no sólo de conocer la naturaleza de ésta –y de realizar una representación científica del mundo–, sino de poder hacer divisiones precisas de parcelas de propiedades y levantar así países y regiones (catastro). De este modo la geometría proporcionó la base para la extensión de un territorio –o de un poder Estatal. Así, el conocimiento y reconocimiento de los territorios se basaba en un principio económico y de poder.

De este modo el Imperio Romano fue el primero en transformar la utopía formal de la perfección esférica en una forma de reglamentación que fundamenta el “imperialismo geométrico” que tantas consecuencias habrá tenido en el mundo moderno (volveremos a ello más adelante). En Paul Virilio, *La inseguridad*, p. 89.

De algún modo se trataba de fijar una geometría de la visibilidad, de ahí el registro sistemático de los territorios en sistemas de representación que sustituirán las forma-



### ***Cuando la fe...***

Francis Alÿs nació en Bélgica en 1959 y llegó a México a finales de 1987, donde reside desde entonces. Es de los pocos artistas que se han desplazado del “centro a la periferia”, si es que estos términos tienen todavía algún sentido y si la ciudad de México puede considerarse aún la periferia de algún otro sitio. Para Alÿs el arte es más un gesto que una obra, es un mito, un movimiento, una narrativa, la posibilidad de hacer que las cosas se vean de otra manera. Su obra nunca cuenta una historia en particular, más bien cristaliza una imagen que demanda un “contar una historia”, que genera un movimiento y un proceso de interpretación activo. Un día una montaña se movió unos centímetros. Así comienza la historia que, como espectadores, debemos contar.



Fig. 17, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002

---

ciones morfológicas flexibles por esencias ideales, fijas, homogéneas y regulares –o más bien, regularizadas. La tierra se dividió, por tanto, en lotes parcelarios prefijados y bien definidos.

Quisiera hacer una última y breve consideración aquí, remarcada también por Virilio en el texto ya mencionado, y que pude servir para introducir ciertas nociones que pasaremos a analizar con posterioridad. Si algo caracterizaba al Imperio Romano era la búsqueda paradójica de la paz total (*pax romana*) mediante el uso de la fuerza. Es el paso directo del estado de guerra al de la paz integral, modelo que se retomará después de 1914. Ibid, p. 18, nota 5.

De un modo similar el Imperio Inca legitimaba los ataques a otras tribus con el fin de instaurar la paz entre individuos (primitivos) en permanente estado de guerra. Pierre Clastres, *Investigaciones en antropología política*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 231.

El gesto de Alÿs en *Cuando la fe mueve montañas* es de carácter épico, consistía en traducir las tensiones sociales en narrativas que interviniesen en el paisaje imaginario de un lugar. Se trataba de generar una nueva imagen local desde presupuestos globales. Desde un acto de fe. Desde una pura promesa ideal, pues la fe permite al hombre resignarse con su presente para invertir en una promesa abstracta por venir. Y en este caso la fe, como un hecho universal, convierte el acto local en un paradigma global. De este modo se pone en relevancia, una vez más, el estrecho vínculo entre los planteamientos globales y los locales. Resuena en todo esto algo de la “universalidad” de la especie humana, de la comunidad simbólica a la que pertenecemos.

La fe es la absoluta convicción de que algo es verdad por la confianza que se ha depositado en aquello que es capaz de producirlo. Se fundamenta por tanto en la autoridad que se atribuye a aquel que dicta un hecho, basándose en una supuesta verdad absoluta que habiendo sido observable en una determinada época, se ha tornado universal. De este modo la fe es también el conjunto de creencias de una religión que no descansa en pruebas lógicas ni en la evidencia, sino en una confianza que no puede ser admitida únicamente mediante la razón. En la religión católica la fe es además la primera de las virtudes teologales, el asentimiento a la revelación de Dios que propone la Iglesia<sup>85</sup>. Así la Biblia dice: “Ahora bien, la fe es la garantía de lo que se espera, la certeza de lo que no se ve”<sup>86</sup>. De este modo la fe supone una actitud de pasiva aceptación que queda en el mundo idealizado del concepto, que no puede ser comprobable pero que se basa en la expectativa de su cumplimiento, en una demora esperanzada de su acontecer. Porque es una promesa, la palabra de Dios.

Pero en este caso la montaña se movió realmente. La fe, el convencimiento del cumplimiento de una expectativa, la ha tornado real. Así, esta acción infiltró otro rumor en la narrativa local, en su historia y su mitología, demostrando la posibilidad del cambio y la factibilidad de manifestar un ideal.

Cuando Alÿs llegó a Perú la situación era de gran caos y confusión. Los movimientos de resistencia a Fujimori mostraban la necesidad de un cambio social. La situación, según el artista, era desesperante en lo económico, lo político, lo social y lo militar, por lo cual se requerían acciones absurdas, extremas, para despertar la conciencia colectiva. La tensión era evidente. El propio Alÿs comenta: “Para contraponer algo a la situación caótica del momento, el único acto que se me ocu-

---

85 Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua.

86 Hebreos, 11:1 (N VI).

rrió fue provocar la ilusión de un milagro colectivo; incitar a la vez un inmenso y minúsculo acto de fe en medio de la desilusión limeña. Lanzar un acto absurdo, gratuito, metafórico y heroico: mover una montaña.”<sup>87</sup> Se trataba de unir la fuerza de la colectividad para lograr aquello que no se puede conseguir individualmente: un acto global concebido para tener efectos locales. De nuevo, lo global se localiza, demostrando cómo una esencia ideal puede tener eco –aunque irregular- en una morfología específica dada.



Fig. 18, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Voluntarios trabajando

### La efectividad del fracaso

El libro realizado por Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina sobre esta acción se inicia con el siguiente relato: “Al principio la fe movía

87 Mover una montaña es un acto de titanes que conjura poderes que van más allá de la capacidad y de la fuerza humana. Es un acto que sólo una fe universal es capaz de tornar factible. No deja de llamarme la atención, recordando el famoso dicho “si Mahoma no va a la montaña, la montaña irá a Mahoma”, lo universal de este planteamiento, que confronta las fuerzas de la naturaleza y de la ley natural con las del ser humano, donde se contraponen no sólo escalas de medida sino temporales, geológicas y hasta históricas. Ya lo comentamos antes, el escaso movimiento que Alÿs confirió a la duna en una mañana le habría llevado años a la naturaleza. Se enfatiza así la capacidad del sujeto de obrar y de poner en marcha sus propias disposiciones.

Para más información ver <http://www.jornada.unam.mx/2003/07/13/sem-angelica.html> (consultado marzo 2007).

montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios. Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en el que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía. La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio. Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de fe”<sup>88</sup>.

En la fábula de Augusto Monterroso destacan varios hechos interesantes que nos ayudarán a esclarecer la paradójica naturaleza de los contenidos de la obra de Alÿs. Para empezar, el hecho de que la fe se convierta en un acto universal con capacidad creadora real conlleva multitud de dificultades, pues distorsiona las coordenadas aceptables y aceptadas de la realidad. Implica además una transferencia de sentido por la cual un acto ideal se manifiesta en la irregularidad de lo específico cuando es aplicada al territorio. Esto conlleva el desarrollo discreto de una fe que ya no es capaz de realizar grandes acciones, sino que da lugar a hechos confusos, incluso de carácter catastrófico. Se mire por donde se mire, los actos de fe tienen consecuencias insospechadas, y una fe vivida a medias sólo conlleva desgracias.

En este sentido el fracaso de su acción —e incluso lo absurdo de su metáfora— pone de manifiesto cómo sus efectos se transfieren a un terreno no tanto físico como de un pensamiento abstracto desvinculado del lugar de la acción. Los efectos de su acto no se destinan por lo tanto al propio lugar donde éste se desarrolla sino que forman parte de la creación de un rumor deslocalizado, de ciertas historias que se pueden contar y que pueden, reinterpretándose y transmitiéndose, tener efectos y consecuencias alejadas de su lugar de origen.

De esta manera, para Cuauhtémoc Medina<sup>89</sup> la acción de Alÿs es ante todo una fábula de la escasa productividad que aplica el principio desarrollista latinoamericano. Una tarea sobrehumana de proporciones descomunales destinada a no tener apenas un logro. Se trata de una aplicación del fracaso, de la resistencia utópica y de la entropía económica, esfuerzos dilapidados que remiten “en primer lugar a la forma en que las economías del sur son la expresión constante de una

---

<sup>88</sup> Augusto Monterroso, “La fe y las montañas” en *La oveja negra y demás fábulas*, Joaquín Mortiz, México, 1969 citado en Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, *When Faith Moves Mountains/ Cuando la fe mueve montañas*, Turner, Madrid, 2005, p.11.

<sup>89</sup> Ibid., p. 179-181.

modernización fallida". El eterno retorno de la vuelta a lo inconcluso, a lo inefectivo, supone una coacción de una economía que jamás des-  
pega.

Así, uno de los mayores sentidos de la obra de Alÿs es que no tiene ningún sentido, pues participa de la paradoja de ser una acción destinada a no tener un logro en el terreno de lo real. De este modo su importancia no radica en el hecho en sí –¿cuál es la consecuencia de desplazar una montaña?– sino en que, en la metáfora desplegada por Alÿs, se desarrolla la manifestación de una compleja realidad: los esfuerzos por realizar actos utópicos conllevan yuxtaposiciones de sentido que no tienen más que efectos transitorios. Del mismo modo que la plasmación de un ideal tiene siempre lugar en lo irregular y lo confuso.

### Una identidad global



Fig. 19, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Vista aérea de la acción

Pero cuando Francis Alÿs se plantea épicamente mover una montaña lo está haciendo desde el convencimiento de que su acto se vincula con el propio lugar en términos identitarios globales. La identidad global de una humanidad capaz ya de cambiar su destino, sabedora de su propia disposición. Alÿs apela de este modo a la seguridad universal y simbólica<sup>90</sup> que le permite iniciar un movimiento, un relato,

---

<sup>90</sup> Existe en esta seguridad algo de lo ya mencionado con anterioridad, y que pervive aún de nuestra concepción del mundo esférico. Sería absurdo aducir hoy día que nos sabemos seguros en nuestro mundo porque su forma perfecta nos impide caer al vacío, pero no deja de llamarme la atención cómo, a poco que nos detengamos a pensar en ello, consideramos nuestra existencia en base a una seguridad simbólica inherente al estar en el mundo. Y menciono esto en los términos ideales –pues ya veremos como la realidad en la que vivimos inmersos se basa en la normalización de la amenaza– que permiten al hombre saberse y situarse en un mundo que tiene una existencia inherente a su propia naturaleza, y al margen de la humanidad. Efectivamente, *amanece* cada día, *que no es poco*. Hay en todo esto ciertas nociones de pertenencia a una tierra que, aunque ya no sea de uno, sigue acogiéndole en su seno –un seno que quizá cada vez se encuentre, eso sí, más compartimentado.

una posibilidad distinta de la ya trazada. No es sólo que Alÿs recurra aquí a la fe en un supuesto ser superior –lo cual por otro lado tal vez no sea aquí más que un mero chiste<sup>91</sup>- sino que se dirige a la propia capacidad creadora del ser humano, llevándole más allá de sus propios límites y haciendo efectivo un “acto de fe”. Se trata de un acto que en su enunciación resulta absurdo, *mover una montaña*, y que apela a fuerzas más allá de las limitaciones humanas, buscando su superación pero también enfatizando la ironía implícita en su propio proyecto.

---

91 Efectivamente hay un hecho que me ha resultado llamativo en este proyecto y es justamente el título, tan elocuente y tan marcado en un sentido católico-cristiano. Parece haber una gran ironía aquí, pues no olvidemos cómo el pueblo peruano, como tantos otros en América del Sur, fue colonizado no sólo en lo económico sino también cristianamente. De algún modo los primeros exploradores del “Nuevo Mundo” siempre estuvieron convencidos de que mediante su presencia su Dios –europeo y blanco, por supuesto- se estaba revelando a los habitantes de los nuevos territorios. Después se ejerció en estos espacios un proceso –el cristianismo- que ya había surtido su efecto en Europa. Éste la había modelado en imágenes que, con el descubrimiento de territorios inexplorados, se hicieron exportables más allá de los mares y que no sólo se preocupaban por la verdadera salvación de las almas.

Efectivamente para Foucault el cristianismo fue un procedimiento, una técnica por la cual “una religión, una comunidad religiosa, se constituyó como Iglesia, es decir, como una institución con pretensiones de gobierno de los hombres en su vida cotidiana, so pretexto de conducirlos a la vida eterna en otro mundo, y esto a escala no sólo de un grupo definido, no sólo de una ciudad o un Estado, sino de la humanidad en su conjunto.”

Michael Foucault, *Seguridad, territorio, población*, p. 150.

Este gobierno de la vida cotidiana se legitima en la salvación eterna –y se manifiesta en los beneficios económicos y en el rédito de la Iglesia. Es inquietante y hasta paradójico que Alÿs vuelva a apelar a un concepto como la fe, que fundamenta todo un poder de acción sobre el hombre, particularmente en un pueblo que ha sufrido tanto a causa de su promesa de salvación.

Esto señala, desde mi punto de vista, al menos dos nociones interesantes. Por un lado enfatiza la identificación aún universal con la fe –con la promesa abstracta, al margen de una razón que ha demostrado tácticamente su brutalidad y la fragilidad de dicho futuro prometido- y cómo el mecanismo eclesiástico ha sabido refinarse y reciclarse para mantener aún vivo un cierto poder. Un hecho es claro, la universalidad a la que apela Alÿs reclamando un acto de fe. Pero por otro lado, hay algo aquí de ética protestante de la que, tal vez, al menos por tradición histórica, provenga el artista (aunque Bélgica es de mayoría religiosa católica, la segunda confesión es la protestante).

Tal y como han enfatizado Michael Hardt y Antonio Negri en su texto *Imperio*, en la ética protestante sólo la fuerza productiva de la multitud demuestra la existencia de Dios y su presencia en la Tierra. De este modo los dos autores comentan la diferencia del concepto de soberanía en los USA, donde éste se sitúa en el seno de la sociedad misma y se articula bajo el concepto de productividad. Efectivamente las tierras norteamericanas, como la tierra prometida, fueron una tierra virgen donde nada se haría realidad a menos que lo hiciera uno mismo. Así se legitima toda acción, que se fundamenta en la búsqueda del bienestar y del beneficio propio, y se ensalza la productividad de la masa. El énfasis no reside ya en una fe pasiva que hará que el mundo cambie a favor propio, sino que se sitúa en la propia capacidad del ser humano, una especie de fe *do it yourself* que anticipa una autonomía y soberanía que no depende del estado sino del individuo y de la sociedad civil organizada. La fe no revierte ya, entonces, en un futuro abstracto por venir, sino que se construye desde el presente, desde el aquí y ahora de la posibilidad.

Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., pp. 158-159.

Esta ironía tiene que ver con el peculiar sentido de su acto, destinado a tener un significado relativo en la especificidad limeña, pues ¿qué supone realmente mover, ligeramente, una montaña? ¿Cómo afecta eso a la desesperada situación social local? No se trata tanto de lo que signifique mover una montaña en términos de localización, o en términos territoriales, como en el significado profundo que ello implica para el común de la humanidad. La importancia de la obra de Alÿs radica entonces en su capacidad de apelar a un relato susceptible de traspasar la frontera peruana, de hacerse global.

Así, con su acto Alÿs está provocando que una acción ideal y abstracta, realizada en lo local, trascienda su concreción física para volverse una imagen idealizada global de lo que la idea inicial supuso. De este modo Alÿs sigue actuando, iniciando en lo global y pasando por lo local, en imaginarios colectivos globales, de ahí la importancia de su acto. "*Un día una montaña se movió unos centímetros...*" se convierte, desde su acción, en el inicio de un relato susceptible de comunicarse, trasladarse y experimentarse a todo el globo, apelando a nociones compartidas de posibilidad con toda la humanidad. Alÿs construye de este modo un lugar muy particular, el del *relato*. Veremos más adelante (página 289) lo que ello implica en la generación de un sentido entre lo local y lo global.



## 2. 4. EL PERSONAJE COMO MODELO DE INDIVIDUALIZACIÓN

En 1999 Pierre Huyghe y Philippe Parreno compraron los derechos de un personaje de manga –por aproximadamente 428\$- a Kworks, una empresa japonesa especializada en la creación de personajes que alimentan el manga, anuncios, series de televisión, películas de animación y videoclips.

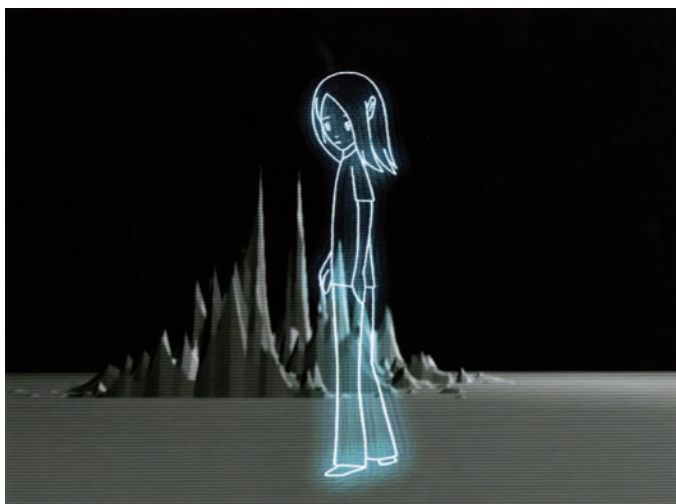


Fig. 20, Pierre Huyghe, *One Hundred Million Kingdoms*, 2001

Su nombre era AnnLee (fig. 20), una anodina colegiala que nació como un extra más y que, por su simplicidad, estaba condenada a desaparecer rápidamente. Carente de atributos especiales, sin un traje característico, ni frases patentadas, ni armas, ni superpoderes, no fue concebida como una protagonista sino como una figurante entre las viñetas de un cómic. Efectivamente el precio de una figura manga –o de su archivo digital más bien- depende de la complejidad de su carácter, de su capacidad de adaptarse a la trama narrativa y de su supervivencia a lo largo de diferentes episodios. AnnLee no tenía un largo futuro pero nunca había sido utilizada, con lo que era un personaje “narrativamente virgen”.

Así se inició la pieza *No Ghost Just a Shell*, cuyo título se refiere a la película de animación “Ghost in a Shell” de Mamoru Oshii (1995) y basada en el cómic manga original del mismo nombre creado por



Masamune Shirow<sup>92</sup>. El *ghost* hace referencia (en todos los casos pero particularmente en el film) a una especie de instinto que actúa por voluntad propia y que se encuentra dentro de un cuerpo robotizado, sin el que éste sería como una concha vacía. Es una especie de conciencia de sí, de la existencia propia, que convierte a los semi-robots que lo poseen en semi-humanos. Así Motoko, la protagonista del film, es un ser a caballo entre lo preprogramado digitalmente y la naturaleza humana.

Como “padres adoptivos” de AnnLee, Huyghe y Parreno comenzaron a crear un entorno favorable para ella, a dotarla de voz, de un cuerpo y de un contexto específico local donde sus atributos añadidos adquirieran todo su sentido; comenzaron a “rellenar la concha” hasta entonces vacía. A dotarla de un *ghost*, de la conciencia propia de sí, hasta transferírsela a ella misma completamente en un último gesto.

Tras una serie de films sobre AnnLee los dos artistas cedieron sus derechos a varios artistas y escritores (como Liam Gillick, Dominique

---

92 En este film nos encontramos en 2029. Su protagonista, la mayor Motoko Kusanagi, es una reconstrucción hipersensualizada en forma de cyborg que mantiene sólo la mitad de su cerebro humano original. Motoko se enfrenta al Proyecto 2501 del así llamado Puppet Master, lo que le lleva a sufrir una crisis que le hace poner en cuestión el lugar que ocupa en el espectro hombre/máquina. Si puede ser re-escrita por un software entonces no es humana, y lo único que le hace sentir como una mujer de carne y hueso es ser tratada como tal por los otros.

De un modo semejante diversos autores se han ocupado de la relación hombre-máquina y de la realidad semi-humana del cyborg y específicamente de su posibilidad, o no, de tener emociones y sentimientos humanos. En esta línea encontramos el film de Ridley Scott “Blade Runner” (1982), una adaptación libre de la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick. La acción transcurre en Los Ángeles en 2019 donde la poderosa Tyrell Corporation desarrolla un nuevo tipo de robot indistinguible de los seres humanos, a los que denomina Replicantes. Los Nexus-6 son el último modelo desarrollado y son superiores en fuerza y agilidad y al menos iguales en inteligencia que los ingenieros genéticos que los crearon. Utilizados como esclavos para desarrollar tareas en el espacio exterior, han sido privados de emociones. Una revuelta en una colonia sideral declarará a los replicantes proscritos en la tierra y los Blade Runners serán los encargados de darles muerte.

Como le ocurre a Motoko, estos seres clonados empiezan a desarrollar emociones por sí mismos, revelándose a su condición de ausencia de libertad en una realidad que les niega su derecho a vivir como humanos. Por ello la Tyrell les dota de un *dispositivo de seguridad* que les provoca la muerte al cabo de cuatro años.

Los conflictos de estos seres semi-humanos se desarrollan cuando su emotividad así como su apariencia externa y sus conflictos internos les llevan a buscar la verdad de su existencia, confrontándoles con la realidad de no ser más que una réplica de los seres humanos verdaderos. Es interesante destacar aquí cómo estos seres semi-humanos son capaces, por su cercanía con la apariencia a la realidad humana, de ser casi idénticos a ellos y de desarrollar sus mismas características. Una ficción que se asemeja mucho a la realidad es susceptible de confundirse con ésta. (Y tal vez le ocurra lo mismo al propio Deckard —el Blade Runner encargado de eliminar a cuatro peligrosos replicantes, cerebros de la revuelta—, quien, enfrentado a similitudes con los propios replicantes (como recuerdos concretos de su pasado, una colección de fotografías antiguas y otros elementos externos creados para simular que son humanos completos), puede que tampoco sea humano).

González-Foerster, Francois Curlet, Melik Ohanian, Rirkrit Tiravanija, Joe Scanlan, Douglas Gordon, Sylvie Fleury, Molly Nesbitt, Cattryn Davis, Angela Bulloch & Imke Wagener, Pierre Joseph & Mehdi Belhaj-Kacem, M/M Paris, Richard Philips, Henri Barande, o incluso a la actriz Catherine Deneuve) para que la dotaran de otras voces, de otros cuerpos, de otras capacidades psicológicas, de otros trasfondos locales donde desarrollarse, de otras vidas y otros episodios que contar. Finalmente, los derechos de AnnLee le fueron traspasados a ella misma en un gesto que la dotó de autonomía total, desvinculándola de toda especificidad represiva para hacerla ciudadana de un mundo global deslocalizado, carente de estructuras de determinación.

La idea de Huyghe y Parreno no era tanto crear una nueva ficción sino considerar al personaje liberado del copyright haciéndolo público, para que desde ese momento fuera capaz de expresar su propia naturaleza, de extender su propia narratividad. Una narratividad que, tras afirmarse en la concreción de sus atributos específicos, determinados por un espacio contextual local, pudiera reinventarse en la multiplicidad de todos los otros contextos posibles, en la especificidad de cada aquí y ahora de su nueva representación.

De este modo el personaje se convirtió en una fábula de autoría colectiva a la que cada vez se añadían más elementos en forma de animaciones digitales, pinturas, libros, pósters, esculturas o piezas de neón –como si de un cadáver exquisito posmoderno se tratase. Para sus “autores” cada proyecto realizado con AnnLee es un “capítulo en la historia de un signo” y adquiere sentido en el contexto concreto de la actividad de cada artista que participa en el proyecto.

### **La autonomía**

AnnLee se define por lo tanto de acuerdo a ciertas coordenadas que la localizan en un espacio concreto y cercano de representación, que se precisa en una fijación local. Este espacio de especificación es transcendido a favor de uno global en el momento en que Huyghe y Parreno transfirieron a la propia AnnLee sus derechos de explotación y su copyright, liberándola de toda acción ejercida sobre ella más que la que ella misma decidiese en adelante. AnnLee, situada en un espacio carente de especificaciones y sin una fijación localizada, podía ahora decidir sobre su destino y sobre su realidad.

Pero como signo AnnLee carecía de la capacidad de inventar una vida que vivir para sí misma. Efectivamente, sin autonomía propia AnnLee no tiene existencia al margen de los inputs que los demás vier-

tan sobre ella, al margen de unos atributos localizados de existencia, tal y como ya le pasara a Motoko (aunque ésta finalmente sí parece fundirse con su *ghost* original y alcanzar de este modo plena conciencia). Así la historia de la liberación de este personaje es también la de su final. En efecto, el documento que transfiere los derechos de copia a la fundación que sólo le pertenece a ella es su garantía de muerte pero, como dicen sus autores, “la adquisición de AnnLee es parte de un proyecto artístico que consiste en liberar un personaje de ficción del dominio de la representación.”<sup>93</sup>

De esta forma *A Smile Without a Cat (Celebration of AnnLee’s Vanishing)* es la culminación del proyecto que, como el gato de Carroll, se desvanece no dejando más que su sonrisa<sup>94</sup>. Pero no sólo eso, sino que AnnLee finaliza cuando sus coordenadas de existencia desaparecen, disolviéndose en lo global. Así, el final de AnnLee demuestra la imposibilidad de habitar en lo exterior global, y la necesidad de instalarse pues en lo cercano, interior y localizado. Este hecho implica la ausencia de marcas identitarias en el espacio globalizado, que en ocasiones es definido como el espacio de la homogeneización –o, tal y como vimos, como el no-lugar.

Pero para el caso que nos ocupa lo fundamental no es tanto la ausencia de identidad que conlleva la salida de AnnLee al espacio globalizado, sino la necesidad de redefinir las coordenadas de realidad en que está viviendo. Desde mi punto de vista si AnnLee desaparece es por la imposibilidad de establecer un modelo de habitabilidad posible en un espacio que ha dejado ya de ser definido localmente. Lo interesante es cómo este espacio local se define, a lo largo de la vida de AnnLee, de acuerdo a actividades y facetas funcionales cambiantes que se atribuyen a su persona, obviando su propia especificidad. AnnLee nunca llega a ser liberada –en vida- porque nunca deja de ser considerada como un elemento lingüístico más dentro de un contexto específico de actuación. No es que la realidad de AnnLee como un supuesto signo neutro configure sus contextos de vida, sino que son éstos los que la anclan en su ausencia de especificidad, que sólo puede ser superada mediante atributos externos a ella misma. AnnLee no

---

<sup>93</sup> Para más información consultar: [http://www.stretcher.org/archives/r3\\_a/2003\\_02\\_10\\_r3\\_archive.php](http://www.stretcher.org/archives/r3_a/2003_02_10_r3_archive.php) (consultado mayo 2008).

<sup>94</sup> *A Smile Without a Cat (Celebration of AnnLee’s Vanishing)* adoptó diferentes formas, culminando en una exposición del mismo título en el SFMOMA organizada por Benjamin Weil. Poco antes del inicio de la muestra y durante la celebración de la feria de Miami Basel, Huyghe y Parreno realizaron su apoteosis final en una espectacular sesión de fuegos artificiales, donde la cara de AnnLee se desvanecía literalmente en su esplendor en el cielo nocturno de Miami. Nada mejor para homenajear, efectivamente, a una Alicia en el País de las Maravillas que atravesó el espejo, pero quizá hacia el otro lado.

es entonces nada sin sus contextos de vida posible, lo cual establece una interesante metáfora acerca de la realidad fragmentaria de la vida humana en el mundo.



Fig. 21, Philippe Parreno, *Anywhere Out of the World*, 2000

### La especificidad

Existen en este proyecto colaborativo varias ideas fundamentales que me gustaría destacar aquí. Tal y como venimos comentando, se enfatiza en él la asunción de un personaje que tiene una existencia implícita dentro de unas características específicas que lo determinan –y que, cuando estas finalizan, desaparece.

Huyghe y Parreno parten de la idea de la representación de una realidad concreta a través de un personaje virtual que es susceptible de ser poseído y modificado por sus compradores mediante la reelaboración de atributos particulares que lo redefinen a lo largo de ciertas existencias compartimentadas. Contrariamente a un logotipo, AnnLee es un signo bidimensional vacío, un signo frágil y sin autonomía, donde la preocupación de Huyghe y Parreno no es la de la identificación con una imagen o con un constructo dado –de hecho AnnLee va cambiando dependiendo del contexto en que se desenvuelve, pues no tiene unos atributos psicológicos preestablecidos y sus rasgos físicos son también moldeables y reinterpretables–, sino que para ellos es la idea de autoría la que subyace aquí.

Efectivamente, el primer autor de AnnLee es la empresa Kworks. Esta es una de las más potentes en Japón para la creación de personajes de animación virtuales –a los que conciben como verdaderos “actores”, donde cada ser es creado con una finalidad específica. Una vez adquirido el personaje su propietario puede hacer con él lo que desee, dentro de sus características específicas. Se trata de seres vacíos preprogramados donde su dueño, o su nuevo autor, puede volcar sus propias expectativas, sus fantasías, recrear con ellos lo que desee. Todo esto se enfatiza en la anodina AnnLee, que carece de atributos particulares más que unos grandes ojos almendrados y unas orejas ciertamente élficas.

Pero al margen de su figura, AnnLee también es susceptible de tener atributos psicológicos, voz y diversos contextos representacionales. Es así capaz de vivir las aventuras dictadas por sus poseedores como si de una actriz de carne y hueso se tratase. Implícito en todo ello se encuentra la idea de la representación, de la “teatralidad” y de la creación de un modelo al que se dictan ciertas normas y de las que se espera que configure y actúe en una *realidad* –o realidades- determinada. Por mucho que se trate de un personaje virtual AnnLee demuestra cómo su persona es susceptible de transformarse en diferentes seres cuando se sitúa en ámbitos representacionales y funcionales diversos y específicos pero sin dejar de ser, teóricamente, ella misma.

Con unos límites formales y normativos dictados desde su afuera, desde una especificidad local que le hace adoptar diferentes roles, AnnLee “encarna” la realidad del ser humano contemporáneo, siempre dividido en esferas productivas que demuestran cómo la individualización no es ya un sistema de desarrollo lineal y progresivo. Así las personas se integran cada vez más en facetas parciales que los hacen ser trabajadores, contribuyentes, padres, madres, hermanos, socios, peatones, consumidores etc. de modo que la sociedad contemporánea, que se encuentra altamente diferenciada en cuanto a su función, no integra a los individuos como personas completas, sino en facetas altamente estructuradas<sup>95</sup>. Se crea así una narratividad fragmentaria y secuencial del devenir humano, donde capítulos independientes dan entidad a una existencia que ha dejado de ser vivida de un modo completo, para tornarse discontinuidad. Diversas formas de representación articulan así la vida contemporánea en una sucesión de capítulos altamente localizados que pueden ser leídos de

---

95 Para más información, consultar Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Paidós, Barcelona, 2003 y Ulrich Beck, “Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individualización, globalización y política” en Anthony Giddens, Will Hutton (eds.), *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Tusquets, Barcelona, 2001.

modo independiente.

## Las piezas

De este modo, bajo la coordinación de Anna-Léna Vaney, Huyghe creó las películas de animación *2 minutes de Dehors du Temps* (2000) y *One Hundred Million Kingdoms* (2001) (fig. 20), donde la fantasmal silueta de AnnLee –compuesta como si de un hilo de luz se tratase– camina sobre un paisaje lunar mientras en el horizonte lejano montañas aparecen y se destruyen al hilo del monólogo del personaje, que mezcla extractos de las declaraciones del paseo lunar de Neil Armstrong con pasajes de la novela de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra*. El texto se articula aquí como una parte central del vídeo, que dota de su sentido final a toda la animación. En *2 minutes de Dehors du Temps* (2000) AnnLee nos cuenta la historia, en tercera persona, de su emancipación, en un tono filosófico<sup>96</sup> mientras sobre su cabeza flotan nubes de tonos pastel hasta que finalmente desaparece en el aire.

Por su parte Parreno realizó la película *Anywhere Out of the World* (2000) (fig. 21) donde AnnLee, de un modo resignado y con voces cambiantes, ofrece un soliloquio acerca de su propia condición como un artículo o producto simulado.

En un paso más allá AnnLee fue “donada” a diferentes artistas –a los que se cedió el copyright del personaje– para ser completada sucesivamente con nuevos atributos que la incluían en nuevas esferas representativas y funcionales. En una acumulación de nuevos autores los *ghosts* de AnnLee se multiplicaron. Así por ejemplo Rirkrit Tiravanija creó la película de animación digital de ocho horas de duración *Untitled (Even Electric Sheep Can Dream)* (2002) (fig. 22) donde AnnLee lee el texto completo del clásico de ciencia ficción *Do Androids Dream of Electric Sheep* de Philip K. Dick. En *AnnLee You Proposes* (2001) Liam Gillick usó la imagen del AnnLee para crear una narrativa relacionada con las ideas de localización, identidad y colaboración. Francois Curlet en *AnnLee Écran Témoign* (2002) utiliza el testimonio de una mujer buscada al azar que, a través de un anuncio en el periódico, permaneció dos meses en un lugar donde no conocía a nadie, en una experiencia que cambiaría su vida. Este relato, modificado y ordenado por un escritor profesional, es el relato de AnnLee, que es

---

96 La propia AnnLee dice de sí misma: “While waiting to be dropped into a story she has been diverted from a fictional existence and has become... a deviant sign”. [“Mientras esperaba a ser introducida en una historia, ha sido desviada de una forma ficcional de existencia y se ha convertido en un signo...anormal”].

su portavoz. Así la realidad se convierte en una historia mientras que ésta pasa a intervenir en aquella.



Fig. 22, Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Even Electric Sheep Can Dream)*, 2002

Todas estas piezas parecen implicar una reflexión acerca de la condición del propio personaje, sobre su virtualidad, sobre su capacidad de ser o no real, sobre el hecho de ser creada, recreada y manipulada, sobre su propia condición como ser virtual, y su relación con el entorno humano natural. A través de la animación digital hay así una semejanza entre el modo de representar y la naturaleza de lo representado, pero que va más allá de esta pues, a mi parecer, apela a la propia condición humana.

### **Los procesos de individualización**

Me parece entonces que AnnLee es ante todo una fábula sobre la individualización moderna, que se fragmenta en base a sistemas funcionales y representativos que se atribuyen sobre las personas desde su afuera. No actuamos ya como seres humanos integrales sino en esferas productivas compartimentadas de acuerdo con las demandas que nos suscita cada nuevo contexto local de representación. Sea la sociedad, sean otros individuos que afectan sobre nuestra “propia vida”, seamos nosotros mismos al concebirnos diferenciados, cada vez se vive más de un modo segmentado.

Cuando finalmente Huyghe y Parreno liberan a AnnLee de sus



derechos de copia y producción están poniendo en sus manos la construcción de su propia individualidad, aunque sea sólo de un modo simbólico. Redimida entonces del dominio de la representación AnnLee deja de ser un personaje –con roles definidos en cada secuencia– para convertirse en un ser autónomo dependiente sólo de sí misma, como si pudiera de este modo reunirse con la conciencia de sí. Con la paradoja de que vivimos inmersos en un desconocimiento de lo que el sí mismo realmente significa, y tal vez sea por eso por lo que AnnLee se desvanezca. La ausencia de especificidad lejos de ser una liberación capaz de redimir se muestra entonces como una carga imposible de ser superada. Es así la indefinición del espacio global lo que dificulta su habitabilidad y su posesión, pues éste ha eliminado ya toda coordenada conocida de comprensión y con ella toda posibilidad de auto-centramiento.

La historia de AnnLee enfatiza pues el tipo de biografía “do it yourself” en el que estamos inmersos, donde el ser humano, liberado de sus roles tradicionales, es guiado, en alguna instancia al menos, por su propio poder de elección y creador. Concebidos de este modo como signos o caracteres también los individuos desarrollan una narratividad no lineal y altamente complejizada, no muy diferente del propio proceso de individualización que está sufriendo AnnLee<sup>97</sup>. Libre

---

97 Según Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim en la primera modernidad se concibe la individualización como algo lineal, lo cual implica la existencia de puntos de equilibrio diferenciados que sólo las fuerzas externas pueden perturbar para provocar cambios. En la segunda modernidad se concibe la individualización de un modo reflexivo, de modo que el desequilibrio y el cambio son introducidos internamente mediante bucles de retroalimentación. Así la individualidad se entiende desde la existencia de sistemas no lineales complejos, que no se encuentran en equilibrio sino que se basan en la teoría del caos o de la complejidad. De gran importancia en el estudio de sistemas de redes o en aquellos que denotan la existencia de múltiples vías, este sistema demuestra cómo es capaz de mantener las condiciones de vida en situaciones de no equilibrio, de modo que bajo el comportamiento aparentemente caótico de los sistemas no lineales subyace una norma. Se demuestra así una “estabilidad estructural”, donde se mantiene el orden en condiciones de desequilibrio a base de disipar “desorden” (“entropía”) hacia el exterior del sistema.

Este orden se produce y se dirige desde “dentro” y es resultado de un proceso de autoorganización. De este modo, “la propiedad definitoria de los sistemas no lineales pasa a través del individuo. Ahora la individualización es al mismo tiempo desestabilización del sistema. Los sistemas complejos no se reproducen simplemente; cambian. El individuo es el punto de tránsito para las consecuencias no queridas que conducen al desequilibrio del sistema.” “Una no linealidad que rompe con el individualismo lineal (a la vez posesivo y ético-moral) de la simple modernidad.” En Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *La individualización*, p. 11.

De las consecuencias de todo ello hablaremos más adelante, pues esta individualización reflexiva supone el fin de la sociedad tradicional, la desintegración de los estamentos institucionales y la nueva normalización del estado de anomia, que supone la adopción del estado de excepción normalizado.

Para más información de los sistemas complejos ver: Fritjof Capra, *Las conexiones ocultas. Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*, Anagrama, Barcelona, 2003; Fritjof Capra, “Complejidad y



de los condicionamientos externos de sus creadores, AnnLee demuestra cómo su nueva biografía se convierte no sólo en una de la autor-reflexión y del auto-desenvolvimiento, sino de la propia *biografía de riesgo* o *de crisis*, que se demuestra con su desaparición.

Así, sociólogos como Beck y Beck-Gernsheim hablan de la *biografía de riesgo* para referirse a cómo el fin de las directrices institucionales conllevan una inseguridad que condena al hombre a la actividad, a una estructuración continua de demandas donde el fracaso se vuelve siempre personal, pues la producción de sentido depende ya en exclusividad de uno mismo. Asumir la propia vida como una biografía de auto-elección “paradójicamente [...] desarrolla una nueva inmediatez trastornada, que hace que las crisis sociales se consideren individuales y dejen de verse –o se vean sólo de manera muy indirecta- en su dimensión social”<sup>98</sup>. Todo se ha hecho ya personal y todo depende en exclusiva y para siempre de uno mismo.

En la operación puesta en marcha por Huyghe y Parreno se demuestra entonces cómo la naturaleza humana depende del carácter de nuestras propias creencias y de nuestra racionalización, siendo éstas las que construyen nuestros entornos. Éstos se determinan por las coordenadas que estemos dispuestos a atribuir a los contextos específicos de actuación. Así lo han demostrado las diferentes acciones sobre el personaje, e incluso la propia “liberación” de AnnLee. Este último gesto la ha convertido en la demostración simbólica de que la configuración de la realidad depende no sólo de nuestras propias actitudes y de lo que es el hombre, sino de lo que nosotros pensamos que es<sup>99</sup>. AnnLee se desvanece por la ausencia de parámetros susceptibles de atribuirse ya sobre su persona, pues hasta ese momento, de algún modo, el *como si* del simulacro de vida que plantean a AnnLee sus diversos “padres adoptivos” demuestra la proyección del entendimiento que éstos tienen de ella. La ausencia de especificidad del nuevo contexto de inmanencia de AnnLee conlleva de este modo su final.

No en vano casi todas las piezas de AnnLee son auto-referenciales<sup>100</sup>. No en vano fue AnnLee escogida por ser un personaje neutro,

---

vida” en Karin Ohlenschäger, Luis Rico (dirección, comisariado y comp.), *I Festival internacional de arte, ciencia y tecnología. Dinámicas Fluidas*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002; y Federico Morán, “Orden y complejidad: el cristal aperiódico” en el mismo texto.

98 Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *La individualización*, p. 237.

99 Así es interesante cómo, dentro del proyecto, Maurizio Lazzarato, en *Dialogism and Polyphony* (2002) propone un texto retrato de Mikhail Bakhtin y, a través de él, se cuestiona el proceso conversacional, la relación entre yo y el otro, la multiplicidad del otro y cómo se constituye una individualidad.

100 De este modo unas colaboraciones enfatizan el hecho del copyright, como es el

sin historia, al que poder atribuir cualquier propiedad y manipular de modo conveniente. Hay en esta apropiación algo de siniestro, también, y un cierto énfasis en lo utilitario del uso de la figura de AnnLee. Efectivamente para Huyghe lo interesante de AnnLee es que es un modo de contar una historia, concebida casi como una herramienta, un signo, ya lo vimos, es un ser que poder utilizar y a través del cual realizar cualquier cosa. Un ser indefenso sobre el que proyectar todo tipo de fantasías.

### **La imagen de sí**

En las diferentes manifestaciones que toma AnnLee es de destacar cómo no sólo se centran éstas en la creación de ciertas narratividades, sino también en el desarrollo de imágenes concretas asociadas al personaje en sus diversos contextos. Hay algo en la explotación de AnnLee cercano a la creación de una imagen corporativa, de un objeto mercantil o de un fetiche.

Así por ejemplo un considerable número de carteles (figs. 23 y 24) anunciando los diferentes filmes producidos y asociados estéticamente a la versión de cada artista de AnnLee fueron realizados desarrollando una imaginería concreta, relacionada con la noción de la publicidad. De este modo cada historia de AnnLee es independiente y su independencia la vincula con una imagen y una noción de sí que es explotada en el material residual como son los carteles. Éstos, como otros objetos propios del merchandising, se dirigen a la venta mayoritaria, sirviéndose de una imagen que identifique fácil y rápidamente el producto concreto. Esta operación se muestra altamente eficaz en lo que respecta a la creación de una identidad –o identidades– específica para AnnLee. Vinculada a su imagen, AnnLee tiene existencias compartimentadas que dependen de dicha imagen, cada vez.

---

caso del texto de Jan Verwoert; otras indagan sobre la propia biografía de un signo (en el texto de Kathryn Davis una novelista interesada en la biografía, que adquiere forma de carta) o sobre el carácter legal de la historia (Luc Saucier se ocupa del texto legal –escribiendo una especie de contrato– sobre la cesión de los derechos de AnnLee). De este modo casi todas las aportaciones acerca de AnnLee se refieren a su propia naturaleza así como al contexto en que ésta se despliega. Pierre Huyghe, Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2003.



Fig. 23, Dominique González-Foerster, póster de su video *Ann Lee, in Anzen Zone*  
 Fig. 24, Huyghe y Parreno, póster del proyecto *Ann Lee, No Ghost Just a Shell*

Estas observaciones son interesantes, desde mi punto de vista, pues arrojan luz sobre el contenido intencional de la creación de una imagería asociada a un personaje en sus diferentes roles. De modo semejante cada faceta productiva en la que el ser humano participa tiene que ver con el desarrollo de un determinado rol, que a su vez se vincula con una imagen concreta de sí. De este modo las imágenes de AnnLee no son intercambiables sino que cada una apela directamente a un capítulo concreto de su historia, localizándola de un modo distintivo (de manera semejante a como la actitud de cada cual –y la percepción tanto de uno mismo como la que los otros tienen de él– es determinada por su contexto, siendo resultado de éste). Cada AnnLee despliega entonces un cierto folclore y unos atributos estéticos concretos de acuerdo a las determinaciones de cada capítulo que se escribe para ella. AnnLee está vinculada entonces indisolublemente a cada contexto local de existencia y sólo adquiere autonomía cuando estos espacios específicos desaparecen de su horizonte.

En este sentido, otro de los elementos que desaparece cuando AnnLee se deslocaliza es su propia imagen, que se disuelve en el cielo de Miami en una explosión de luz y color. La imagen ha dejado de ser un elemento que identifique a AnnLee, pues en verdad de lo que ahora carece este personaje es de toda noción de identidad y de especificidad que la fijen en un contexto dado, pues ha sido transcendido aquí finalizando toda representación posible.

De este modo la pieza *Skin of Light*, (fig. 25) realizada por Huyghe y Parreno en 2002, fecha de la desaparición de AnnLee, recupera por un lado la imagen desarrollada por Huyghe en *One Hundred Mi-*

*Illion Kingdoms* (2001) y por otro sirve de homenaje final postmortem del personaje, del que no quedará más que un haz de luz. En esta pieza los rasgos fundamentales del rostro de AnnLee están delineados por finos neones, configurando una expresión de melancólica tristeza que se asocia inevitablemente con su desaparición y con su vida fantasmal.

Lo interesante del personaje no es entonces solamente que provoque todo tipo de cuestiones a cerca de la naturaleza de la representación y del proceso de producción de imágenes; no es sólo que el acto de Huyghe y Parreno se dirija a nociones de autoría, de posesión de imagen, de derechos de reproducción y del rol del artista y su autonomía, de las constricciones mercantiles respecto al arte etc. sino que lo fundamental, me parece, es que a través de ella se está hablando de la particular condición de ser humano en el mundo.

Se ha escrito a cerca de cómo remite AnnLee a la explotación de la imaginería femenina por parte de la industria del espectáculo y del entretenimiento, se ha dicho también cómo apela a nociones colonialistas<sup>101</sup>. Quizá todo esto sea cierto, pues efectivamente AnnLee es una mujer y además un alien, un *personaje Otro*, un ser indefenso que utilizar. Pero también es un ser que va desarrollando su individualidad a través de patrones externos, construyéndose a base de puntos de normalización que la llevan a ser una cosa u otra, localizándola en modelos de actuación que parten de sus coordenadas externas y que tienen un “director” siempre exterior.

Pero cuando al fin AnnLee pasa a liberarse de estas limitaciones para asumir sólo las propias, cuando su individualización recae en exclusividad en ella misma, es en el mismo momento en que su silueta se desvanece en un cielo americano que ha devenido global, en una sonrisa sin gato<sup>102</sup> que demuestra lo paradójico de su devenir humano y el fin de una historia localizada que contar.

---

101 A pesar de que para los autores de esta obra AnnLee se muestra como un ser asexuado, elegida por su aire melancólico y no porque sea mujer. “Conversaciones: Huyghe, Parreno, Stephan Kalmar, Beatrix Ruf y Hans Ulrich Obrist” en Pierre Huyghe, Philippe Parreno, op. cit., pp. 15-30.

102 *A Smile Without a Cat (Celebration of AnnLee's Vanishing)*, 2002.



Fig. 25, Huyghe y Parreno, *Skin of Light*, 2002

LOCAL



### 3. LO LOCAL COMO EXPERIMENTACIÓN EMPÍRICA

“Considero la localización como un atributo material fundamental de la actividad humana, pero reconozco que es algo *producido* socialmente”<sup>103</sup>.

Si en el capítulo anterior nos hemos estado refiriendo a diferentes modos de concebir lo global desde la creación de un modelo de conocimiento del mundo aparentemente descontextualizado –observando patrones que referencian supuestos conceptualmente universales–, aquí nos referiremos en particular al paso de lo ideal a lo fáctico que tiene lugar, por definición, en el espacio localizado, en el campo de lo local<sup>104</sup>.

Ya hemos comentado cómo el concepto de lo local surge siempre en relación a la globalización, y que por lo tanto se basa en un posicionamiento teórico que determina un punto específico como local. Por ello cuando hablamos de lo local no nos referimos solamente a la localización de un punto determinado en el espacio, a sus coordenadas geográficas, sino al despliegue de todo un contenido epistemológico a tener en cuenta. Dicho contenido, al contrario que el conocimiento global, se centra en un contexto a priori inaplicable como modelo, pues supone una inherente especificidad vinculada a un lugar. Lo local existe entonces en cuanto que forma de referirse a ciertos fenómenos que introducen un posicionamiento específico ligado a un determinado lugar<sup>105</sup>. Esto es así a menos que argumentemos que existe un sujeto

---

103 David Harvey, *The Limits of Capital*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, p. 374. Citado en Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., p. 57. (Las cursivas son mías).

104 Como antecedentes conceptuales a todo esto nos hemos referido ya a dos hechos históricos particularmente relevantes, cuyo motor ideal de consecución práctica es la consolidación de una globalidad que abarque el todo. Se trata de la conquista del occidente conocido –y parte de oriente– por el Imperio Romano, siguiendo la teórica formación de un estado soberano de paz total; y de la expansión de los Imperios Coloniales, que manifiestan de un modo absurdamente irregular, confuso y arbitrario la consecución del ideal de la perfección esférica terrestre.

Valgan estos dos apuntes para enfatizar cómo el paso de la teoría abstracta a su consecución práctica tiene efectos que no sólo desmitifican su excepcionalidad teórica, sino que dan cuenta de cómo la aplicación fáctica de un concepto interfiere en su especificidad local. De este modo los discursos acerca de la localidad de un territorio y la construcción de su idiosincrasia o su identidad deben realizarse no como un reflejo de los discursos de poder que han generado su status quo actual, sino como un nuevo modo de conocimiento crítico que se manifiesta en el punto de inserción *entre* la precisión local y el diseño global.

105 Así, lo local implica la manifestación de una asimetría. Por el contrario, la globalización supondría la homogeneización de los espacios, la determinación de cómo los



universal incorpóreo, que piensa al margen del lugar un pensamiento que es válido universalmente<sup>106</sup>. De modo semejante, y como ya comentamos, no se puede *habitar* en lo global, pues el habitar, como construcción, supone el despliegue de unas coordenadas subjetivas irreproducibles en la desvinculación del lugar que implica lo global.

El concepto de local supone entonces un punto de vista concreto que genera un posicionamiento específico –que puede ser provisional pero vinculado a un contexto determinado– que si por un lado refiere el nosotros global a un nosotros localizado, comunidad local, tiende a orientar su legitimación hacia el nosotros plural que introduce la globalización<sup>107</sup> (la cual tal vez no sea más que una pluralidad de posicionamientos particulares). Cada punto de vista, cada momento localizado, requiere el reconocimiento de que el lugar desde el que uno ve el mundo determina *su* visión de éste, implicando la validez de la multiplicidad de los puntos de vista. De este modo cada uno tiene sentido en un campo limitado del discurso pero, a menos que se limite el campo discursivo, no parece que pueda haber discurso en absoluto.

Por otra parte, y tal y como hemos comentado con anterioridad al referirnos a las nociones de la identidad en lo global y en lo local, cuando se presupone que las relaciones entre los individuos –sea dentro o fuera de los límites de una comunidad local o en relación con el otro extranjero– se desarrollan en emplazamientos homogéneos (de modo que sus posiciones deberían de ser reversibles, intercambiables) se está desatendiendo a una de las características específicas de la localización: efectivamente, si algo acentúa lo local es lo asimétrico con todas sus implicaciones<sup>108</sup>. Lo local no supone un punto más dentro de un entramado de relaciones homogéneas, sino que se define por su propia especificidad que lo distingue del resto adquiriendo sentido para cada punto de vista ya mencionado.

---

emplazamientos son altamente intercambiables, o incluso independientes de su localización, lo cual no puede ser más falso.

106 Para Walter Mignolo la gestación del concepto moderno de razón y de conocimiento, que se desarrolla paralelamente al auge de los estados-nación y de las políticas de colonización, produce un conocimiento “des-incorporado” y universalista, al margen de la realidad de los territorios a los que se refiere. Lo más grave de todo ello no es reconocer que el no occidental (siendo éste europeo primero y americano después) no pueda hablar, sino que éste ha venido interpretando su propio estar en el mundo como un mero reflejo de una visión, que no es la suya, del mundo.

Walter D. Mignolo, *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de los conocimientos*, en [www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html](http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html) (consultado marzo 2009).

107 Stephen Melville, “Giro entre las ruinas”, en *Estudios Visuales* #2, CENDEAC, Murcia, diciembre 2004, pp. 109-110.

108 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior*, p. 303.

A su vez, la reinterpretación de las culturas locales por las industrias mediáticas hace que las fronteras nacionales sean ya incapaces de representar la identidad de un grupo social, de modo que esta reevaluación de la identidad del *todo* complica también el estatus representacional de las *partes*.

Así, si algo caracteriza a la globalización es el aumento de la complejidad y de la fragmentación en el orden social, lo cual hace insuficiente afirmar que una parte pueda contener la esencia del todo. De este modo lo local no puede considerarse únicamente como un mero reflejo específico de lo globalizado –pues esto anularía la posibilidad de los contextos de redefinir su especificidad.

Es por ello que lo local supone ante todo la confrontación del modelo de conocimiento con la experiencia desde la fisura que provoca el paso del ideal al mundo irregular de los hechos. Lo local se torna entonces lugar practicado desde el concepto de la ligazón con el territorio, en la opacidad de los gestos y de los contextos en los que se inserta. (A su vez, lo global no puede ser practicado más que de forma abstracta, mediante redes de comunicación y tecnologías avanzadas que nada tienen que ver con el emplazamiento específico, sino que se trata más bien de una suerte de pensamiento abstracto arrojado a un espacio sin localización). La práctica, en el lugar local, ya lo veremos<sup>109</sup>, hace que el tiempo y el espacio se vea apropiado por los sujetos humanos y convertido en trazos físicos, en narrativas e historias<sup>110</sup> que se traducen en la creación de una localidad la cual se torna tanto hecho espacial como sensibilidad.

### **Lo local, lo inmunológico**

En el hecho espacial de lo local la práctica de su especificidad supone la *apropiación* del lugar, constituyendo el requisito previo del habitar que venimos comentando. El habitar humano supone así la construcción de una posesión que implica también un cuidar y un permanecer en ese territorio que se va haciendo de uno, desarrollándose a su vez la noción de inmunidad como la buena praxis de la limitación.

De este modo, los primeros rasgos de habitabilidad en la historia de la humanidad se dieron con el paso de la existencia nómada al sedentarismo. Efectivamente habitar se vinculó así con detenerse, con

---

109 Ver 3. 1. EL LUGAR PRACTICADO, página 103.

110 Michael Sheringham, "Configuring the Everyday", en Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachusetts, pp. 141-147.

la demora, con la espera receptiva e interior de los frutos de la cosecha, de la realización exterior de lo insólito –cada vez más repetible. Surge entonces en el habitar una relación inherente con la seguridad, pues supone una medida de defensa por la que se delimita un ámbito interno frente a una exterioridad potencialmente amenazante.

Pero es más, para Peter Sloterdijk<sup>111</sup> la idea del Estado Nacional “puso a disposición la condición política de habitabilidad”<sup>112</sup>, la cual supuso la creación de una especie de estructura imaginaria o real de inmunidad, disponiendo para la mayor parte de sus habitantes de una vida familiar o de un hogar –fundamentada en una simbología y unos rituales, normalmente monolingüe y centrada en su auto-certeza. Es decir, se crearon de este modo las condiciones básicas para poder relacionar las fronteras nacionales con uno mismo, quedando el yo ligado a la tierra en términos de identidad y pertenencia.

De esta forma cuando el lugar –o la localidad- converge con el sí mismo, con la identidad propia y nacional, surge una estructura real o imaginaria de inmunidad. Esta estructura se establece en base a la configuración de ciertos límites o fronteras que dividen la experiencia y el mundo entre lo que se encuentra dentro y fuera de estos, separando el ámbito de bienestar frente a posibles portadores externos de malestar.

Las fronteras delimitan entonces un espacio interior apropiado –adecuado y propio- que se liga con la identidad y con la noción de familia y de hogar. Lo que normalmente se ha concebido como sociedades, pueblos o naciones es más bien el contenido de un espacio territorial delimitado por unas gruesas fronteras, fundamentado en símbolos, generalmente monolingües y basados en auto-certezas. Una especie de *autocontainer* con gran desnivel entre el interior y el exterior. Así, a este lado de la frontera sus beneficiarios constituyen sus derechos en base a la seguridad que les confiere la pertenencia e identificación con el territorio y sus idiosincrasias, construidas histórica y socialmente a través de siglos de auto-afirmación.

Esto denota una interpretación del lugar como un espacio territorializado, de modo que lo local se torna entonces un producto social necesario no sólo para la legitimación del posicionamiento propio, de la propia historia y del propio lugar, sino para la afirmación de esta es-

---

111 Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 864.

112 Y también el habitar, por ser el desarrollo de una práctica concreta ligada a un determinado lugar (es decir, la repetición de unos hábitos en el espacio), supone, por un lado, la fidelidad a dicho lugar y por otro, un sistema simbólico de inmunidad que reside en lo predecible de los hechos repetibles.

estructura simbólica de seguridad que enfatiza la diferenciación entre el interior y el exterior de los pueblos. En este sentido el paso del Estado de poder al de Bienestar supuso una afirmación de la pertenencia y el rearme de las fronteras inmunitarias contra la agresión exterior.

Por otra parte, el concepto de nación también sirvió para legitimar la dignidad de los pueblos y para afirmar su autodeterminación, lo que conllevó una reaseveración de la vinculación con el territorio. En el caso de los movimientos de descolonización este hecho favoreció la voluntad y decisión de los pueblos dominados de luchar por aquello que les pertenecía por derecho propio.

Así, lo que los estados nacionales modernos actuales viven como un problema en cuanto a su forma no es más que el dismantelamiento progresivo de estas estructuras inmunitarias de pertenencia e identidad, pues el receptáculo étnico es cada vez más incapaz de legitimar y sostener una actividad interna en términos de exclusividad nacional. De este modo, el sentido inmunitario se articula doblemente –ya lo veremos, por un lado en el desarrollo inmunológico como tal, y por otro en el trastorno autoinmune que en ocasiones surge dentro del propio cuerpo social- en la construcción de fronteras, tanto ideológicas como físicas que separan aquello que, por naturaleza, quizá podría permanecer unido.

A su vez, bajo el pretexto de la seguridad, una nueva ontología de lo que supone habitar un espacio localizado se ha desarrollado bajo la forma de la urgencia –del hacerse explícito de lo necesario. El espacio propio de la seguridad remite a la amenaza de lo incontrolable, de lo explícitamente aleatorio, que deberá ser inscrito en un espacio dado y que manifiesta, ya lo veremos, una técnica política de gobierno específica y efectiva basada en la gestión del miedo.



### 3. 1. EL LUGAR, PRACTICADO

“Los lugares son historias fragmentarias y replegadas [...]. Lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar. Una vez en este lugar palimpsesto, la subjetividad se articula sobre la ausencia que la estructura como existencia y la hace ‘estar allí’, *Dasein*. Pero, se ha visto, ese estar ahí sólo se ejerce en las prácticas del espacio, es decir, en *maneras de pasar al otro*”<sup>113</sup>.

Ya introdujimos con anterioridad unas ciertas nociones sobre el lugar<sup>114</sup> que nos permitían asociar este concepto con la necesidad de la apropiación de un espacio inmunitario –mediante el despliegue de ciertos hábitos- en términos de habitabilidad. Esto implica la re-territorialización del lugar, de modo que será la habitación del espacio la que articulará, como dijimos, una cierta estructura sobre la que pivotarán las relaciones entre lo público y lo privado, entre el interior y el exterior, entre lo local y lo global.

Pero así mismo comentamos ya (página 63) lo que supone la negación del lugar en términos de constitución de lugares aterritoriales del pensamiento. Esto implica que el lugar no es siempre un espacio centrado y localizado tácticamente, sino que puede situarse en coordenadas pensadas más que experimentadas.

Pero, para el caso que nos ocupa (el lugar desde el punto de vista de la experimentación local) lo que nos interesa es una noción particular que conlleva una práctica del espacio eminentemente localizado: se trata del *lugar practicado*<sup>115</sup>. Para de Certeau, lo que hace

---

113 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Volumen 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México D.F., 2000, p. 121.

114 Ver 1. 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR, páginas 25 y 26.

115 Michel de Certeau define precisamente el espacio como *lugar practicado*. Así, en el capítulo IX de su *Invention du quotidien* trata de la diferencia entre “lieu” y “espaces”. Para él “lieu” (lugar) define “un orden según el cual se distribuyen los elementos en relaciones de coexistencia...en el que reina la ley de lo ‘propio’ [...]”; por otro lado el “espace” (espacio) es un “lugar practicado” donde se toman en consideración variables de tiempo, vectores de dirección etc.... “el espacio es al lugar lo que el habla a la lengua”.

Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en Paloma Blanco ed. *Al.*, op. cit., p. 401, nota al pie.

Numerosos autores han tratado el tema del lugar, del espacio, del sitio... aplicando diferente terminología a ciertos matices diferenciadores que han encontrado entre los términos. En este caso no importa tanto contemplar estas diferencias, pues es el concepto de práctica el relevante aquí, aunque sin embargo escogeremos el término lugar para referirnos al espacio en conexión con los actos en él desarrollados. Esto es así porque si tratamos de definir el lugar desde su oposición con el no-lugar, un término de relativa reciente aparición y de gran relevancia, podríamos concluir, de un modo

que la práctica sea operativa y eficaz es el nivel y el contexto en que es aplicada. No se trata de una cuestión de poder o de conocimiento, sino de una aptitud de un cierto pragmatismo local; de un desarrollo óptimo y localizado de lo que ya existe en el espacio, pues la práctica no tiene su propio contenido o lugar específico sino que tiene un aspecto dinámico, proyectivo, potencial y cambiante<sup>116</sup>.

### ***Campos de Batalla***



Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054.

Fig. 26 Bleda y Rosa, *Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054*. De la serie *Campos de Batalla*, 1995-1996

La cita de de Certeau con la que iniciábamos este capítulo nos remite directamente a todo ello: “Los lugares son historias fragmentarias y replegadas”. En ellos se acumula el tiempo, la historia, las

---

bastante somero eso sí, que frente al no-lugar (concebido como un espacio de tránsito y de anonimato) el lugar sería un espacio de identidad, de fijeza y de duración. (Hemos hablado ya de esto antes y volveremos a retomarlo con posterioridad).

Aunque se podría argumentar mucho en contra de esta definición, sí parece que la propia conexión del hombre con el lugar tiene algo de primigenio y de mutua pertenencia, que es en todo caso lo que nos interesa aquí.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, Union general deductions, Paris, 1980, edición revisada por Gallimard, Paris, 1990, p. xL, citado en Michael Sheringham, op. cit., p. 141.

Marc Augé, op. cit.

116 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Volumen 1*, pp. 142-143.



memorias parciales y conviven el pasado, el presente y el futuro pero dándose de un modo in-manifiesto, invisible, replegado de modo que sólo en cuanto que pasan a ser otro lugar practicado, roturado, se manifiestan en su estar ahí y en su ser así. Los lugares se definen por tanto por su oposición con otros lugares y otros espacios, como el yo se define por su oposición al otro y a los otros.

Así, vinculado al territorio el yo pasa a ser una parte de él –pues también les une todo aquello que emerge y es percibido por los sentidos: el olor, el sonido, las texturas, las sensaciones, las memorias, lo vivido, lo imaginado, lo soñado, en una estratificación indefinida que está particularmente presente en obras como *Campos de Batalla* (1995-1996) de Bleda y Rosa (figs. 26-28 y 31).

Los veintiún dípticos que componen la serie (desde Sagunto en el año 219 A.C. a los Campos de Bailén ya en el siglo XIX) documentan los lugares donde las grandes batallas sangrientas de la historia española tuvieron lugar. Retratan así todo tipo de parajes y de paisajes que quedan relacionados con su pasado histórico mediante la introducción de unos sucintos pies de foto, los cuales explicitan el emplazamiento de la fotografía así como la fecha de la batalla que ahí aconteció.

*Próximos al Castillo de Uclés, año 1108; Entre Toro y Peleagonza-lo, primero de marzo de 1476; Alarcos, 19 de julio de 1195; Campos de Bailén, año 1808; Puente de Fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521; Covadonga, año 718* son algunos de ellos. Estos pequeños textos son vitales, pues introducen la narratividad en unas imágenes que de otro modo podrían considerarse meros paisajes más o menos hermosos, más o menos desolados, más o menos documentales. Pero la contextualización que introducen complejiza la imagen, le añade estratos de resonancia y significación, permitiendo profundizar en lo que se alza ante nuestros ojos. Los lugares retratados no son, como en todo caso ninguno lo es, parajes virginales ausentes de su condición de ser, en último o tal vez en primer término, receptáculo de la actividad humana<sup>117</sup>. Ésta queda detenida, congelada, conden-

---

117 Aún a riesgo de anticipar elementos que trataremos con amplitud más adelante, o tal vez con esa misma intención, quisiera introducir una pequeña reflexión aquí. Hay en este proyecto de Bleda y Rosa una referencia implícita aunque velada a dos elementos que, en esta tesis, serán fundamentales. Se trata del modelo que representan los mapas y las maquetas. La localización específica de ciertos puntos en un mapa (que, ya sabemos, supone la *mera representación* plana de un territorio) es lo que permite a estos artistas relocalizar esos espacios ahora anónimos que fueron escenario de las batallas más cruentas de nuestra historia. Pero además esas guerras se planeaban y escenificaban, antes que nada, en el espacio de pensamiento que es el mapa y la maqueta. Mediante estos dos elementos se visualizaba un espacio que luego se tornaba lugar practicado en el campo de batalla, demostrándose así como el hacer es también un modo de pensar y viceversa.

De este modo la maqueta de guerra, así como el mapa, constituye un espacio mental

sada y tan sólo evocada por la imaginación y la memoria en estas fotografías que apuntan un fragor, un tumulto, una condensación de actividad, de vida y de muerte que convierten esos espacios anónimos en lugares del acontecimiento histórico.



Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212.

Fig. 27, Bleda y Rosa, *Ante la mesa del rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212*. De la serie *Campos de Batalla*, 1995-1996

Muchos de estos parajes se muestran hoy yermos y desolados, no hay en ellos una concesión al monumento o a la ruina sino más bien una ausencia total de huellas y de pasado, un registro de lo latente invisible en ellos, de la memoria. Una memoria que se estratifica en al menos dos segmentos diferenciados: por un lado se encuentra la memoria personal e individual de todos aquellos que han pasado y habitado en esos parajes, inscribiendo sus pequeñas historias; y por otro lado se encuentra la gran memoria histórica que vincula las individualidades, que confiere una identidad local o nacional a todos los seres que de un modo más o menos cercano se han podido vincular con aquel lugar.

---

al que le corresponde un acto en la realidad, una práctica que se realizará efectivamente en el campo de batalla. La maqueta aparece así como lugar de ensayo y objeto de pensamiento, del mismo modo que lo será el mapa, modelo anticipado de la configuración de una realidad específica.

Pero la capacidad de esta memoria va más allá y trasciende el espacio de todos los que lo han vivido, así como el de los actantes en dichas batallas, para establecerse en la memoria común, en este caso, de los habitantes del territorio español. Los lugares que nos muestran Bleda y Rosa hoy día se vinculan, por lo tanto, de un modo muy particular con los lectores de sus imágenes. Por un lado individualizan a sus espectadores en la experiencia exclusiva que proponen sus paisajes, pero por otro los vinculan entre sí haciéndoles partícipes de hechos históricos constituyentes de su propia identidad nacional, trascendiendo así la singularidad individual a favor de la memoria y de la historia compartida –y superando también la especificidad local del acontecimiento para insertarse en un panorama global general.

Las fotografías de *Campos de Batalla* se acercan a una estética documental, planteando un punto de vista distanciado y neutral, sin recrearse en la estética del paisaje, ni en la belleza natural, ni ensalzando unos elementos sobre otros y enfatizan el distanciamiento temporal con lo que ahí tuvo lugar, capturado implícitamente en sus imágenes. Éstas se articulan en dípticos, en dos imágenes continuadas de un mismo paisaje, montadas sobre un mismo panel pero separadas por un espacio vertical en blanco, que parece remitir a una ventana a través de la cual miramos, separada ésta por sus dos hojas que, sin embargo, algo ocultan. Quizá lo sangriento de las batallas que ahí tuvieron lugar y de las que no quedan más que las referencias y las notas en los libros de historia, que ahora nos recuerdan los autores con sus pies de foto.

La misión específica de todos ellos es la de relocalizar estos lugares, escenarios físicos de acontecimientos que tuvieron lugar, en la mayoría de los casos, durante y para la formación de lo que conocemos hoy como España. Unas batallas rememoran el asedio de extranjeros a la conquista de territorios, otras la expulsión de los “infeles”, otras la defensa de los territorios propios frente a invasores, todas ellas terribles y sangrientas que finalizan con la muerte de muchos, la derrota de la mayoría y la gloria del vencedor. Hoy nada en estas imágenes remite a aquellos momentos que, sin embargo, se encuentran ahí, estratificados en un palimpsesto incapaz de ser borrado y que define también, cómo no, lo que somos hoy y el lugar que ocupamos.

Bleda y Rosa emplean la cámara como un instrumento conceptual que delimita el territorio de la memoria, enfatizando cómo existe tras ellos una narración velada, la de la propia historia de los seres humanos sobre la tierra. De hecho y por desgracia, una gran parte de las relaciones entre individuos o grupos humanos en la historia de la humanidad se basan en los conflictos bélicos, que aún se legitiman en

base a ciertos supuestos.

Bleda y Rosa ponen en este proyecto imágenes a hechos históricos que conocemos por sus fechas, por su significación, o por imágenes conmemorativas que nos han llegado de ellas. De este modo restituyen un valor neutro a esas imágenes desvirtuadas que retratan y enfatizan siempre a los vencedores, puntos de vista únicos de hechos manipulados y manipulables susceptibles de asociarse con el orgullo patrio. Y si esto ocurre así, si somos capaces de aumentar la profundidad en la interpretación de estas fotografías es porque establecemos, aunque sea de un modo sutil y velado, una cierta identificación entre los parajes mostrados y lo que somos hoy nosotros mismos.



Fig. 28, Bleda y Rosa, *Campos de Batalla*, 1995-1996. Vistas de la serie

Hay en estas luchas, en estas batallas y en estas guerras una defensa de lo que uno cree que le pertenece y un ataque de lo que el otro piensa que es legítimo adquirir. Normalmente en toda lucha ambos bandos creen en la justicia de sus actos, por eso es tan interesante ver cómo el paso del tiempo posibilita que la memoria se convierta en una percepción más de un recuerdo tal vez real, tal vez aprendido.

Finalmente la serie de Bleda y Rosa, al abarcar lugares tan dispares de la geografía española retratados en diferentes momentos del año, constituye una especie de atlas de la riqueza del panorama español. Este hecho sutil evidencia, una vez más, cómo los registros, por más asépticos que quieran parecer, siempre delatan lo construido de todos ellos, pues, finalmente, es dudoso que alguna vez haya existido algo que se pueda considerar verdaderamente natural.

### ***Ostdeutsche Landschaften***

La serie de fotografías *Ostdeutsche Landschaften* (2005) (figs. 29 y 30), donde Sven Johné retrata diversos *Paisajes de Alemania del Este* tienen mucho en común con *Campos de Batalla*. El origen de esta serie es un viaje que el artista, junto con Falk Haberkorn, hizo por el este de Alemania. Su objetivo era reinterpretar sus condiciones sociales, mentales y económicas quince años después de la caída del muro de Berlín. Quizá este proyecto no tenga tanto que ver con el Este o con el Oeste, sino con las vidas de aquellos que han tenido que adaptarse –o quedarse atrás– a los cambios sufridos en su propio territorio, sin haberse desplazado. Se enfatiza así cómo las decisiones que nos vinculan de un determinado modo con un lugar específico son, en muchas ocasiones, ajenas a ese propio lugar y al modo de vida de sus gentes.

Las imágenes que nos enseña Johné parecen ser vistas corrientes de terrenos y granjas teñidas, eso sí, por el color gris del otoño en que han sido tomadas –que introduce una cierta nostalgia, dándoles un aire de espera de mejores tiempos que están por venir, cuando los frutos plantados florezcan y la vida vuelva, cíclicamente, a resurgir. Si bien las imágenes parecen referirse a nociones agrícolas vinculadas con los territorios retratados, con los textos<sup>118</sup> que las acompañan Jo-

---

118 A continuación se adjuntan los textos que acompañan estas imágenes:

(Fig. 29) *Ostdeutsche Landschaften, Helbra*, 2005, fotografiado entre el 7 de octubre y el 9 de noviembre de 2004:

“(Countryside near Helbra, 08. 11. 2004) ‘Violence escalates in Helbra –SEK overpowers 52-year-old man. It is said he was unable to pay his instalments.’ On 8 November 2004 Mitteldeutsche Zeitung reports, ‘the man defended himself with petrol and ignited coal starters, finally attacking two policemen with a chainsaw.’ What was first

hne introduce una reflexión acerca de los lugares que va más allá de todas estas nociones.

Efectivamente sobre las imágenes –sobre el cristal que protege la fotografía- Johne introduce textos impresos (fundiendo de nuevo texto e imagen y añadiendo a estos paisajes una mayor complejidad),

considered by police psychologists as a rash action, in retrospect resembled a perfectly premeditated attack. In the home of the militant economist, officials recovered plans and detailed instructions: 'It's easy. Soak bailiffs in petrol, ignite starter and burn them to death. Then, wait until the others arrive by car, with their megaphones, psychiatrists, armour and weapons. I'll still use my chainsaw. It's better to be friendly to the enemy during the rise, for they'll be back during the fall. What's pent up inside for a long time finally comes out as rage'. there's no way of talking with a volcano!"

["(Campaña cerca de Helbra, 08. 11. 2004) 'La violencia se ha escalado en Helbra –El SEK reduce a un hombre de 52 años. Se dice que era incapaz de pagar sus cuotas'. El 8 de noviembre de 2004 el *Mitteldeutsche Zeitung* reporta: 'el hombre se defendía con gasolina, y encendió motores de arranque de carbón, atacando finalmente a dos policías con una motosierra'. Lo que primero fue considerado por los psicólogos de la policía como una acción apresurada, en retrospectiva parece un ataque perfectamente premeditado. En la casa del economista militante, los oficiales descubrieron planos e instrucciones detalladas: 'Es fácil. Impregna a los alguaciles con gasolina, inicia los motores y quémalos hasta la muerte. Luego, espera a que los otros lleguen en coche, con sus megáfonos, psiquiatras, chalecos y armas. Usaré mi motosierra. Es mejor ser amigable con el enemigo durante el levantamiento, pues regresarán a la caída. Lo que se guarda mucho tiempo dentro sale finalmente como rabia'. ¡No hay manera de hablar con un volcán!"]

(Fig. 30) *Ostdeutsche Landschaften, Reichenbach*, 2005, fotografiado entre el 7 de octubre y el 9 de noviembre de 2004:

"(Countryside near Reichenbach, 09. 10. 2004) On 9 October 2004, Freie Presse quotes 44-year-old hotelier Uwe Knöfel from Reichenbach: 'I really thought about it a lot. In the GDR I never defended myself. Today, I've become a fighter.' For several years, Knöfel claims to be chief minister of the Free State of Saxony, using the Saxon coat of arms in his letterhead. This man, considered as being completely normal, was on trial in Chemnitz on charges of unauthorised assumption of authority. The former teacher read out a short statement: 'Article 23 of the Law was annulled –as you will remember- one month before the accession of the GDR. Therefore, there was no such thing as the accession of the GDR, nor the present FRG and her constitutive states. For this reason, two years ago, Chancellor Wolfgang Ebel nominated me as temporary minister president. The present minister of justice will confirm that the laws established within this agreement cannot –by definition- be just. We firmly believe that your judge will sooner or later be sentenced to prison. This afternoon, this morning's utopia will be today's reality'".

["(Campaña cerca de Reichenbach, 09. 10. 2004) El 9 de octubre de 2004, Freie Presse cita al hotelero de 44 años Uwe Knöfel de Reichenbach: 'Pensé mucho en ello. En la RDA nunca me defendí. Ahora me he convertido en un luchador.' Durante varios años Knöfel dijo ser el ministro en jefe del Estado Libre de Sajonia, usando el escudo de armas Sajón en sus cartas. Este hombre, considerado completamente normal, fue procesado en Chemnitz por cargos de no autorizada asunción de la autoridad. El antiguo profesor lee una pequeña declaración: 'El Artículo 23 de la ley fue anulado –como recordarán- un mes antes del acceso de la RDA. Por lo tanto no existió nada parecido a la RDA ni a la RFA y sus consecutivos estados. Por este motivo hace dos años el canciller Wolfgang Ebel me asignó como primer ministro temporal. El ministro de justicia puede confirmar como la ley que fue establecida en este acuerdo no puede –por definición- ser justa. Creemos firmemente que tu juez será sentenciado a prisión antes o después. Esta tarde la utopía de esta mañana será la realidad de hoy'"]



que provienen de periódicos locales en fechas cercanas a su toma. Es más, las fotografías se han realizado presuntamente en los lugares donde los acontecimientos citados por el periódico han tenido lugar. Se trata de textos cortos y concisos, en tono informativo y aséptico – dispuestos como una típica columna secundaria en un periódico cualquiera- que relatan hechos, normalmente dramáticos, relacionados con la situación social de esos territorios –que en muchas ocasiones remiten al pasado dividido de Alemania. Se enfatiza de este modo como la reunificación es, en algunos casos, un asunto que más tiene que ver con hechos administrativos o institucionales, con medidas tomadas en papel, que con la realidad de dichos lugares.



Fig. 29, Sven Johné, *Ostdeutsche Landschaften*, Helbra, 2005

Los textos tienen una naturaleza confusa y fragmentada, lo cual incide en la desorientación introducida por los cambios producidos desde la caída del muro. Así, algunos de los textos relatan la situación de miedo de algunas personas que desde la unificación se han visto obligadas a defenderse (incluso leemos cómo un personaje es procesado por asumir una autoridad que no le pertenece, declarándose ministro en jefe del Estado libre de Sajonia); otro texto cuenta cómo un hombre incendia sus posesiones por ser incapaz de pagar sus instalaciones, tras lo que es descubierto un plan de ataque de un enemigo difícil de situar.

En un tono que se encuentra entre lo real y lo inverosímil, pero que el autor dice haber extraído de fuentes locales, eso sí, matizadas por el artista, asistimos a escenas confusas que tienen lugar en esos



terrenos que Johnne nos muestra. En cualquier caso los relatos escogidos por el artista aluden a situaciones donde las nociones de realidad de sus protagonistas han sido puestas en entredicho, pues denotan un entendimiento de ésta un tanto enajenado –lo que demuestra una cierta incapacidad de asimilar los cambios. Se añade de este modo a las imágenes una capa narrativa que hace que lo visto sea ahora algo menos distante, algo menos neutro, algo menos indiferente, enfatizando su complejidad pero sin llegar a arrojar luz sobre ella.



Fig. 30, Sven Johnne, *Ostdeutsche Landschaften, Reichenbach*, 2005

### Ver-leer

Hay en esta serie, como en el caso de Bleda y Rosa, aunque tal vez en este último caso de un modo más discreto, un interesante discurso que se articula entorno al diálogo ver-leer que plantean la confrontación de las imágenes con los textos.

La aparición del texto implica una narración, algo que se narra y alguien que narra, lo cual introduce una voz, un narrador y conlleva un posicionamiento, una mirada determinada. Mirada que parece solaparse con la mirada que nos ofrece la imagen, pues se muestra en apariencia y formalmente tan aséptica como ella, pero que sin embargo plantea una *lectura* diferente, o añade, más bien, un estrato de significación más. Si atendemos a hechos puramente prácticos debemos señalar, en primer lugar, la diferencia que surge en la mirada, pues no son los mismos ojos los que *leen* un texto y los que *leen* una imagen. Frente a un texto la mirada es retenida, pasea por la inscrip-

ción, recorre un camino, siempre de izquierda a derecha y de arriba abajo, muy diferente, o tal vez no tanto, del que recorre cuando de ver una imagen se trata. El texto guía al ojo de modo que la composición se ve influenciada por un elemento activo: el ojo debe recorrer un trayecto para comprender. A esto se suma el tiempo de recorrido, que ahora se dilata mientras que las interpretaciones se van agolpando en nuestra cabeza, hasta llegar a adquirir un sentido total. Así se añade una nueva lectura –diferente de la de la imagen y que la excluye momentáneamente, pero que la contextualiza y viceversa. El texto, como la imagen, necesita una lectura y una interpretación. El alfabeto, como elemento abstracto, implica un conocimiento y apela al entendimiento del espectador, se dirige a él, además de implicar una sonoridad. La palabra sustituye a la cosa que designa en un nuevo modo de introducir la realidad en la obra.

La globalidad de las piezas y su significado se compone entonces en la coexistencia de estas dos partes, texto e imagen. En ambos casos los textos introducen esa *voz* que habla y que remite a una segunda lectura que añade contenido a la imagen, mientras que el texto toma sentido en el contexto de la representación. La representación que introduce una historia que contar. Historia que se articula como una narración que implica una temporalidad, una dilatación y un desarrollo distinto que el que reclama la imagen. A la imagen tenemos acceso, en principio, con un golpe de vista. Al texto no. Así la historia que cuentan los textos se completa *en* el espectador y *al lado de* la imagen. En la coexistencia de la fragmentación.

Finalmente a lo que apelan tanto Bleda y Rosa como Sven Johnen va más allá de lo que las palabras dicen y de lo que las imágenes cuentan, pues si una imagen o un texto pretende explicitar algo no debemos olvidar todo lo que se revela implícitamente, calladamente, en la demora de la construcción y de la temporalidad retardada que supone la lectura. Lo que una narración nos da a ver, la visibilidad que supone, conlleva también una ocultación, una lectura entre líneas, un *algo más* que se construye a través del lector-espectador, pues quizá si algo enfatiza la lectura es el carácter activo del receptor al que se apela desde el momento en que se reclama su tiempo y su atención. Quizá de una manera más perversa pero efectiva que en el caso de la imagen, que, si se quiere, tal vez sea más sutil.

Pero además estos trabajos se sirven del elemento localizado y particularizado para trascender lo específico y concreto en ellos y apelar así a un sentido expandido mayor. En un caso se refieren al proceso de construcción de una identidad nacional, y en el otro a la incierta situación de un territorio dividido en su pasado reciente. Así

estas obras, aparentemente asépticas y distanciadas, casi científicas y con un carácter cercano al registro documental, como los mapas, ya lo veremos, desvelan un lugar que, lejos de ser des-diferenciado se ha tornado practicado, recorrido, vivido, roturado, alterado, modificado, narrado y reconfigurado por los usos que se han dado de él, por la manera en que ha sido pensado y por los modos en que los hombres y mujeres se han apropiado de éste. No estamos por tanto ante registros inocentes ni indiferentes, ajenos a todo aquello de lo que han sido testigos, sino que dan cuenta de una realidad velada que adquiere sentido en su contextualización. Así nos lo demuestran los textos, así nos lo demuestran las imágenes, que siembran en el espectador la duda de una apariencia que esconde mucho más de lo que es susceptible de mostrar.

Tal vez sea interesante concluir con una última cita aquí: “Sería legítimo definir el *poder de conocimiento* por medio de esta capacidad de transformar las incertidumbres de la historia en espacios legibles (lugares)”<sup>119</sup>. Finalmente entonces los lugares se tornan no sólo espacios practicados sino espacios legibles que interpretar de acuerdo con ciertas coordenadas específicas dadas. Así las piezas de Johnne, particularmente, remiten a la situación social de un lugar marcado por su pasado histórico, valiéndose de la especificidad para referirse a una situación y a un contexto mayor que trasciende la temporalidad del momento y su particular situación.

De este modo la capacidad de traducir la incertidumbre en un lugar común de conocimiento tiene que ver pues con la capacidad de normativizar el espacio de actuación de los seres humanos. De esta forma, la práctica hace visible la especificidad de los lugares y los contextos que reúne, convirtiéndolos en trazos físicos, pedazos de narratividad y de historia<sup>120</sup> que se insertan a su vez en un panorama

---

119 Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas”, p. 401.

120 Retomaremos el concepto de historia más adelante en esta investigación, pero quisiera introducir aquí una reflexión acerca de las representaciones que la configuran y la fijan en el imaginario colectivo.

Josh Azzarella es un artista que recupera imágenes filmadas de los eventos más relevantes –también a nivel mediático– de la historia contemporánea –como el asesinato del presidente Kennedy, el choque de los aviones en la Torres Gemelas el 11 de septiembre, los videos de Abu Ghraib o los enfrentamientos en Tiananmen entre otros– y los manipula digitalmente con gran escrupulosidad. Azzarella no sólo cambia en esta operación las imágenes, sino el curso de la historia.

De este modo, en *Untitled #7* (16 mm.) de 2005, el presidente Kennedy no muere de un disparo mientras viaja en su coche presidencial, así como el vuelo 175 de United Airlines no se incrusta en el World Trade Center, como tampoco lo hace el avión de American Airlines, que continúa con su dirección fijada a Los Ángeles (*Untitled #6*, W.T.P.2, 2004).

Ante los videos de Azzarella reconocemos acontecimientos cruciales y conocidos, que los medios de comunicación han convertido en habituales y cuyo desarrollo damos por

mayor, globalizado, del que adquieren su significación total.



Calatañazor, en torno al año 1000.

Fig. 31, Bleda y Rosa, *Calatañazor, en torno al año 1000*. De la serie *Campos de Batalla*, 1995-1996

sentado pero que de pronto se ven desvirtuados. Conocemos la secuencia, su narratividad, lo que vendrá después. Pero ocurre que la manipulación que hace el artista nos introduce en el terreno de la incertidumbre, pues de pronto la historia tal y como nos fue contada tiene un desarrollo diferente ante nuestros ojos. Lo que vemos no coincide ya con la "realidad" conocida, con lo que *verdaderamente* ocurrió –y vimos ocurrir. Uno pasa así a interrogarse acerca de la veracidad de lo que está viendo y del documento original tal y como lo mantiene su memoria, y que reconoce bajo estas reediciones. Entonces uno se pregunta: ¿quizá no sean esos los mismos tanques que sitiaron la plaza de Tiananmen? ¿Tal vez se trate de una reescenificación, de una ficción aproximada a la realidad? ¿O es que quizá lo que nos fue mostrado no coincide con lo que ocurrió –y lo que aquí se nos muestra corrobora entonces "otras" posibles historias?

Hay algo interesante en el extrañamiento que introduce Azzarella en sus piezas, pues no sólo incide en la construcción mediática de las imágenes que nos son dadas a ver, sino que introduce una reflexión acerca de la veracidad del material visual que ratifica la realidad del acontecimiento, cuestionando su capacidad de "configurar" lo real. De este modo, si el nuevo acontecimiento que estamos viendo no es como lo esperábamos, ¿debemos creer que aquel otro en el que confiamos es más real?

Surge así una interrogación sobre los modos de entender lo que nos es dado a ver, y sobre la forma en que esto incide en nuestras maneras de acceder a la realidad, y de concebirla. Se evidencia así lo construido del acontecimiento narrado y lo ficcional del documento histórico mediatizado. La historia se transforma en un documento legible, pero susceptible de ser releído entonces desde cualquier luz.

Para más información sobre el artista, consultar *Josh Azzarella: 2006 Emerging Artist Award Exhibition*, exposición realizada en The Aldrich Contemporary Art Museum, entre el 19 septiembre y el 5 enero de 2005, Connecticut.

Para fragmentos de los videos ver <http://joshazzarella.com/videoworks2004/videoworks2004.html> (consultado mayo 2009).



### 3. 2. LA INMUNIDAD (LA AMENAZA CULTURAL)

En el centro de la importación del conocimiento propio y en la reinterpretación de lo nuevo local en base a normatividades ajenas se encuentra el miedo al contagio de lo desconocido, de lo que es diferente a uno mismo. De este modo la globalización del planeta desde sus comienzos no sólo supuso la exportación de estandartes y emblemas de poder, sino que implicó cómo todo un punto de vista concreto fue desplazado desde su localización específica en una Europa que se iba ilustrando a nuevos parajes sobre los que se aplica la normatividad concreta de los países “conquistadores”.

Así, “en la medida en que el mundo, desde 1500, fue distribuido entre occidentales y orientales, entre cristianos y salvajes o caníbales, entre primitivos o bárbaros y civilizados, entre habitantes del Primer o del Tercer Mundo, el espacio geográfico fue marcado también por localizaciones epistemológicas, y los conocimientos comenzaron a circular y a exportarse o a importarse, como el oro en el siglo XVI o la coca cola en el siglo XX”<sup>121</sup>. En las aseveraciones de Mignolo no podemos dejar de señalar el sentido de inmunidad que se manifiesta como condición previa no sólo a un desarrollo epistemológico concreto, sino a toda forma posible de articular (un) mundo –basándose en la fundamentación teórica de que éste es objetivamente conocible y fragmentable en las diversas esferas del saber. Esto genera un conocimiento que no sólo es exportable sino también experto y universal, lo que devalúa toda forma de conocimiento local –que no sólo es desdeñado, sino observado desde la asunción de su inferioridad. Esta dinámica se encuentra también en la base de las políticas de inmigración actuales, que se organizan en torno al saber propio, relegando el importado a un folclore tópico que demuestra la tendencia de la “cultura dominante” a producir globalidad.

#### **Las políticas de pertenencia**

Pero a su vez, si aceptamos cómo las fronteras nacionales se muestran cada vez más insuficientes para representar a un grupo social, si nos detenemos a reflexionar sobre la representatividad de las partes locales sobre el todo global, si aceptamos cómo en los discursos epistemológicos acerca de la globalización y de los movimientos locales existe la voluntad doble de mantener una globalización deslocalizada a la vez que de relocalizar una identidad arraigada a una tie-

---

121 Walter D. Mignolo, op. cit., p. 9.

rra concreta, veremos cómo una de las problemáticas que se articula entre las nociones que venimos tratando es cómo en la mezcla de individualidades surge una lucha encaminada a crear un sentimiento de grupo que a su vez genera un sentido interno de “diferenciación” frente a lo otro. De este modo, los diferentes contextos de situación agrupan simultáneamente a las comunidades mientras que las diferencia del resto en base a los intereses de una sociedad dominante que ya se ha hecho mundial.

Así, las comunidades se organizan mediante sistemas de inclusión y de exclusividad promovidos por políticas de pertenencia que en el interior de sus límites purifican las diferencias mientras que en el exterior enfatizan la separación. Por ello, mientras que dentro de un grupo social se disimulan las diferencias entre sus miembros<sup>122</sup>, la ausencia de diferenciación se utiliza para reforzar una identidad colectiva que distinga dicha comunidad del resto. Se produce así un refuerzo positivo hacia el interior del grupo mientras que se enfatizan las discrepancias con otras comunidades.

En esta dialéctica de la construcción de una identidad inclusiva opuesta a la exclusión que ofrecen otros grupos se elaboran las políticas de pertenencia. Dichas políticas no sólo deducen la inserción de un individuo en la comunidad sino que basan ésta en la construcción de una identidad negativa de la otredad –puntualizando el rechazo que dicho individuo sufriría en una comunidad-otra de sus no-iguales, basándose en sus propios mecanismos de defensa frente al extraño al grupo<sup>123</sup>.

---

122 Reflexionando a cerca de esta simulación de la igualdad entre yo y el otro Emmanuel Levinas concluye como el Otro no puede ser lo idéntico mi (a lo Mismo) sino lo diferente. Otra libertad como la mía no puede ser el otro, porque esto haría del Otro mi enemigo mortal.

Para Levinas habría que remontarse a una pasividad del sujeto anterior a su libertad, a una pasividad originaria del bien que no da lugar a la elección. Así, la ética sería todo aquel ejercicio de crítica por el que se limitan los intentos de la ontología de reducir Lo Otro a lo Mismo. Esto supone una reflexión interesante a la hora de tener en cuenta los mecanismos de purificación que operan tanto en el interior como en el exterior de las comunidades y que, de algún modo, ratifican una ontología desviada del ser y de la individualidad.

Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Un ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca, 1997.

123 En el delicado equilibrio de la identidad grupal y de la afirmación de la diferencia se desarrolla la individualidad que, basándose en la libertad personal, aspira a la consecución y a la realización de las metas propias –la cual debe de pasar por la aprobación de la sociedad/comunidad en la que se encuentra inmersa. De este modo los mecanismos de exclusión/inclusión que operan frente a los otros grupos sociales se ejercen también en la interioridad de la comunidad. En este sentido, ya lo veremos próximamente, el sistema de ordenación de la ley podría considerarse como un dispositivo de reducción del poder individual frente al colectivo.



Esto sirve de justificación de toda una serie de actividades encaminadas a la detección de las otredades y así de los “enemigos potenciales” dentro y fuera de los propios límites. El otro no es entonces un mero convecino sino que se torna un cúmulo de circunstancias externas que pueden ser o no bienvenidas.

La inclusión del otro, por su parte, no es tampoco la mera ampliación del radio de acción de una comunidad, sino que responde a una tendencia de exclusividad general donde esta es sustituida por juegos de roles basados en proyectos colectivos que no se destinan a la integración real del otro, sino a la absorción de las fuerzas contrarias a la comunidad<sup>124</sup>.

### ***Turkish Jokes***



Fig. 32, Jens Haaning, *Turkish Jokes*, 1994

Reflexionando en este sentido Jens Haaning realiza la obra *Turkish Jokes* (1994) (figs. 32 y 33) en una plaza de la zona turca de Oslo. En ella emite, mediante un altavoz, una serie de chistes contados por turcos en su propio idioma. En 1996 realiza *Turkish Mercedes* en el barrio de dominancia turca de Kreutzberg, en Berlín. En este caso un Mercedes Benz con matrícula turca y altavoces en el techo emite de nuevo chistes mientras circula por el barrio.

Haaning es un artista danés nacido en 1965 que cuestiona en su obra los aspectos sociales, políticos y culturales de la coexistencia de comunidades diferenciadas. De esta forma, uno de los temas primordiales de su obra es la inmigración y la complejidad de la asimilación

---

<sup>124</sup> Estas fuerzas, por su parte, se han hecho cada vez más difusas y fragmentarias, dificultándose su discernimiento y su identificación –lo cual lleva al refinamiento y a la exacerbación de la detección de la diferencia amenazante, susceptible de tornarse un peligro para la comunidad.

cultural. Dicha asimilación se desarrolla de diferentes modos dentro del cuerpo social, activando la dicotomía inclusión/exclusividad tanto dentro de la comunidad inmigrante como en la nacional que mencionábamos antes. Para un sector importante de la población “nacional” o autóctona de un lugar la inmigración puede ser percibida como un colectivo no sólo extranjero y sino además desarraigado.

Tal y como expresa Nicolas Bourriaud<sup>125</sup> en un texto sobre la obra de Haaning, a los inmigrantes normalmente se les deniega cualquier tipo de representación positiva, cualquier espacio de inscripción. Son percibidos entonces a través de representaciones codificadas políticamente que se sitúan en una especie de margen sin imágenes y de este modo fuera de la imaginación social. El inmigrante de este modo no pasa a formar parte de la configuración de la comunidad social de su país de acogida sino que permanece como una colectividad separada incorporándose, en todo caso, a comunidades inmigrantes –normalmente de su propia nacionalidad o afines cultural o lingüísticamente.

En este sentido las obras de Haaning aquí presentadas pueden verse como un intento de materializar esas comunidades semi-invisibles –que por su parte tienen la ardua tarea de reconstruir su propia identidad cultural dentro de nuevos códigos sociales. La naturaleza de las intervenciones de Haaning, que no se manifiestan mediante imágenes sino en la confrontación con la sonoridad de una lengua extranjera en ocasiones irreconocible, enfatiza a su vez la invisibilidad –en el terreno de la emancipación política y de la igualdad social- de las comunidades sobre las que pretende llamar la atención.

Así el artista se centra en intervenciones directas en la realidad político social de ciertas comunidades sin designar expresamente a sus interlocutores, convirtiendo de este modo las expectativas y los prejuicios de los receptores en uno de los objetos principales de su trabajo. Haaning persigue pues la confrontación del espectador con la otredad que normalmente evita, con lo diferente, para provocar en él una percepción distinta de la realidad, expandir sus horizontes culturales, sociales y artísticos y desbancar así los prejuicios promovidos por las estructuras de poder.

### **Minorías culturales**

Efectivamente en estas piezas el artista se dirige a aquellos en minoría, cambiando las tornas de los roles de inclusión y excluyendo

---

<sup>125</sup> Nicolas Bourriaud, “Jens Haaning: Illegal Worker” en Vincent Pécoil, Jens Haaning, *Hello, My Name Is Jens Haaning*, Le Presses du Réel, Dijon, 2003, pp. 103-104.

esta vez a los nativos que, incapaces de entender lo que están oyendo, se identifican ahora como la comunidad excluida. Lo foráneo se inserta así en el seno del lugar de acogida y por una vez es la mayoría la excluida, la expulsada, la comunidad que es marginada y condenada a quedarse fuera por no entender lo que se está diciendo, por no captar la “gracia” del asunto.

Estas obras ponen en relevancia la ambigüedad de los términos mayoría/minoría y cómo los lenguajes de integración se ven afectados por los discursos de aquellos considerados y fijados como minoría. La historia de los procesos democráticos ha demostrado cómo estos conceptos son cambiantes y relativos, pues incluso los partidos mayoritarios se vuelven en algún momento minorías en los procesos políticos.

Según Homi Bhabha<sup>126</sup> hay que repensar las nociones de minorización asociándolas no sólo al emplazamiento, clase o género etc. sino viendo cómo estos elementos se interseccionan con el paisaje cambiante de la negociación de las políticas democráticas. El concepto de minoría no debe basarse, pues, en la supervivencia de ciertas identidades o privilegios particulares, sino en el derecho a la cualidad de la diferencia, o más bien en la neutralización de las diferencias por lo lícito de la universalidad de los derechos humanos.

Siguiendo esta línea de pensamiento Bhabha enfatiza la conflictividad que plantea hoy día el hecho de la transmisión global del valor cultural, que cada vez se realiza más a través de inputs digitales al margen de nociones de nacionalidad, tradición o pertenencia. Así introduce la propia noción de nacionalidad o ciudadanía como un hecho cultural, ampliando el lenguaje de la nacionalidad a un evento global, pues éste se encuentra ahora al margen de las fronteras territoriales localizadas.

La obra de Haaning da cuenta pues de cómo la especificidad cultural de una comunidad se desarrolla ahora al margen de la localización territorial de ésta, de modo que las raíces culturales-identitarias se anclan cada vez más en espacios deslocalizados, lo que enfatiza la superación de las fronteras nacionales, el fin de la ontología local y su dispersión por el globo. Este hecho es importante porque parece desmentir la paridad territorio-identidad, corroborando a su vez la necesidad de contar con un espacio específico local para el desarrollo

---

126 Homi K. Bhabha, “Ethics and Aesthetics of Globalism: a Postcolonial Perspective” en António Pinto Ribeiro (ed.), *The Urgency of Theory*, Carcanet Press LTD y Fundação Calouste Gulbenkian, Manchester, 2007. (Conferencia inaugural del forum cultural “The State of the World”, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa, 12 de octubre de 2007).

de ciertos “hábitos” culturales. *Turkish Jokes* se manifiesta así entre lo global deslocalizado del hecho cultural y la necesidad de un anclaje en lo local en que poder desarrollarlo.

De este modo el valor cultural de un pueblo no depende ya de su localización dentro de las fronteras de su identidad nacional, sino que se inserta en medio de la diferenciación respecto a otras comunidades. De este modo la cultura de un pueblo actúa en términos de *representación* del grupo social al que pertenece, y no como manifestación de un arraigo a un territorio concreto.

Todo esto implica un replanteamiento necesario de las políticas de inclusión cultural de lo foráneo, así como una nueva concepción de los términos de ciudadanía<sup>127</sup>. Parece entonces evidente la necesidad de garantizar y asegurar la convivencia cultural dentro de las fronteras nacionales, y la concepción de la cultura como un derecho de ejercicio individual –o comunitario. La cuestión nacional debería centrarse entonces en el desarrollo y mantenimiento de una cultura propia a la vez que favorece el florecimiento cultural de las comunidades extranjeras.

## La seguridad

Pero en las diferencias culturales desde las que se fundan los parámetros para la construcción de una ciudadanía puede aparecer el concepto de “seguridad política”. Esta noción se establecería como un buen contexto para entender ciertas problemáticas culturales actuales, que se basan en la política del miedo y en la afirmación de que ciertas culturas son buenas mientras que otras legitiman la violencia y son peligrosas<sup>128</sup>. El desconocimiento cultural enfatiza la duda (¿razo-

---

127 La ciudadanía se basa fundamentalmente en el nacimiento dentro de las fronteras nacionales de un territorio, o en relaciones de parentesco, pero también en la cantidad de tiempo vivido en un determinado país.

Los mecanismos que regulan el acceso a la ciudadanía tienen una relación directa con el modelado de una identidad nacional y con la especificación de la creación de un determinado tipo de comunidad. Ésta se basa en nociones vinculadas a la tradición, a la memoria y así a la transmisión cultural. El hecho de que individuos extraños a una comunidad tengan posibilidad de acceso a ésta como ciudadanos de pleno derecho ha de pasar por la absorción por parte de éstos de la especificidad cultural (y político social) de su lugar de acogida. Esto no implica que deban abandonar su cultura originaria, pero sí presupone un tiempo mínimo de adecuación (y educación) –que varía entre los tres años, siete o más- previo a ser admitidos como ciudadanos de aquel país. Normalmente se distingue, de todos modos, a los ciudadanos que por nacimiento pertenecen a una nación de aquellos que lo son por residir en él.

128 En este sentido no podemos dejar de mencionar los *fundamentalismos religiosos*, considerados generalmente de carácter violento (aunque se trate de la violencia simbólica de la imposición). Estos *fundamentalismos* promueven la interpretación literal de un texto fundamental, normalmente religioso, como autoridad máxima de una comunidad. En muchas ocasiones los líderes religiosos son colocados en posiciones

nable?) de si la cultura del otro es capaz de agredir(me), o incluso de matar(me)<sup>129</sup>, introduciendo la sospecha implícita frente a lo foráneo.

Para Bhabha la política del miedo actual enmarca el lenguaje de la diferencia y el espectro de la integración social. La referencia de estas concepciones se basa en las políticas de colonización, que cuestionaban si la cultura ajena a occidente era capaz de modernizarse<sup>130</sup>. Aún seguimos insertos en modos de producción de las singularidades y las minorías que se basan en patrones heredados cuyas raíces se

políticas, entendiendo que su soberanía debe ejercerse en el campo general de la comunidad y no en la exclusividad religiosa. Los fundamentalismos rechazan la secularización que ha supuesto la modernización política y cultural y aunque no buscan recrear un momento premoderno surgen como un rechazo a la transición histórica en que estamos inmersos.

Aunque estamos muy acostumbrados a escuchar el término *fundamentalismo islámico* para referirse a un fanatismo religioso, violento y antioccidental, para Antonio Negri y Michael Hardt esto reduce la variedad y complejidad de las formaciones sociales en las que este fenómeno se produce. Por otra parte, no se trata de un movimiento antioccidental, sino que se opone a la modernización exportada desde occidente –en lo relativo no sólo a la secularización sino también al cambio en los roles sociales y de género tradicionales. Las visiones fundamentalistas de retorno a un tiempo pasado ideal se basan normalmente en (auto)engaños históricos. Así por ejemplo si consideramos la noción de “familia tradicional” que reivindican los fundamentalismos cristianos como base social, veremos como esta figura tiene más que ver con modelos ideales de representación –explotados por la industria televisiva- que con cualquier experiencia histórica real que se haya dado en la institución familiar.

Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., pp. 143-144.

129 Bajo el paraguas de la idiosincrasia cultural pueden esconderse, por un lado, todo tipo de aberraciones pero, por otro, legitimarse cualquier acción en contra del ejercicio de dicha cultura. Este hecho se basa en la diferenciación cultural y en el entendimiento de la cultura en términos de progreso y evolución. Según esto, unas culturas serían más evolucionadas y más perfectas que otras. No es lugar éste para discernir acerca de este hecho, pero sí puede ser interesante hacer notar cómo, tal y como vimos en la introducción de este capítulo, la propia noción de cultura y de avance cultural parte de una epistemología y de una ontología del ser muy concreto, que es la del hombre blanco occidental, caucásico y colonizador.

130 Efectivamente, la modernización entendida cómo la organización reflexiva de una comunidad humana basada en conceptos evolutivos supone, por un lado, la división del mundo de acuerdo a su desarrollo económico (Primer, Segundo y Tercer Mundo), y por otro la gestación de un conocimiento experto susceptible de exportarse a todos los puntos del planeta.

La modernización como concepto implica la concepción del mundo en estratificaciones y se refiere, en sus inicios (años 60), a cuestiones mensurables como la educación, la tasa de mortalidad, la ocupación, los ingresos etc. sin referirse a aspectos subjetivos. En los años 70, en los estudios sobre la modernización en las diferentes sociedades, se introducen los términos convergencia/divergencia para explicar las afinidades de ciertos aspectos culturales en sociedades diferenciadas. En los años 80 aparece el término *invariance* por el que se conviene cómo, en algunos aspectos, las sociedades tienden a asemejarse, en otros a diferenciarse mientras que en otros concretos se mantienen estables. Surge aquí la cuestión de la continuidad social pero los intereses se siguen centrando, en esos años, en elementos como la economía, el bienestar físico, los bienes tangibles, la calidad de vida...

De este modo puede verse cómo la evolución de nuestro sistema de mundo se ha centrado fundamentalmente en los avances económicos, sin tener en cuenta el desarrollo cultural –que no se empezó a considerar hasta las más recientes décadas.

Para información más detallada ver Ronald Robertson, *Social Theory*.

encuentran en los modos de colonización del globo. No olvidemos que estos suponen la repetición de los modelos propios, la exportación de epistemologías concretas y la no absorción, en principio, de la diferencia.

Pero el yo depende del otro en términos de diferenciación, con lo que concepto de otredad se torna necesario para la definición de uno mismo. Lo otro fundamenta la construcción negativa de la identidad y soberanía propias de tal modo que la afirmación y el énfasis de la diferencia supone la positivación del yo. Hoy esta diferenciación se sostiene en base a la noción de seguridad, tanto física como social y cultural.

Este principio remite de nuevo al concepto de inmunología, pues la seguridad se relaciona siempre con el límite entre lo saludable y lo infeccioso<sup>131</sup>. Mientras en las fronteras internas se trabaja por crear un modelo de pureza, en el exterior se enfatiza la diferencia y el riesgo, no sólo racial, de clase, o política, sino también cultural. De este modo la construcción inmunológica de una identidad político-étnica ligada al territorio (en principio nacional) actúa dentro del cuerpo social distinguiendo, a priori, aquello que pertenece a su propio sistema de lo que es extraño a él<sup>132</sup>.

---

131 La inmunidad es la propiedad de un organismo vivo de oponerse al desarrollo en su interior de agentes patógenos. Así, el sistema inmunológico está formado por una serie de mecanismos que tienden a distinguir lo propio de lo extraño. Durante las primeras fases del desarrollo el sistema inmune aprende a reconocer aquello que forma parte de su propio sistema, provocándose una auto-tolerancia o incapacidad de atacar a los componentes del propio individuo.

La inmunidad puede ser innata o adquirida. La innata se desarrolla a la par que el individuo y controla de un modo general a todo agente patógeno, mientras que la adquirida supone una respuesta específica a un agente concreto. Este tipo de inmunidad es desarrollado por el propio cuerpo al entrar en contacto con una cantidad controlada de un virus o de un agente patógeno específico. De la observación de que ciertos individuos no se contagiaban de las enfermedades infecciosas que ya habían padecido se inició el camino de la inoculación (de virus atenuados, o en mínimas cantidades) o lo que más tarde se denominó vacunación (término que proviene del inicio de inoculaciones de la viruela a partir de virus procedentes de la vaca.)

Enrique Iáñez Pareja, *Curso de Inmunología General. Introducción al sistema inmune*, Departamento de microbiología, Universidad de Granada, en [http://www.ugr.es/~eianez/inmuno/cap\\_01.htm](http://www.ugr.es/~eianez/inmuno/cap_01.htm) (consultado marzo 2009).

El sistema inmune protege así de los agentes externos nocivos, defendiendo al cuerpo local de un enemigo que tal vez se ha vuelto interior.

132 La modernización, tal y como sostiene Sloterdijk (*En el mundo interior del capitán*), supone, también, el paso de estructuras abstractas de seguridad (como la religión o las supersticiones) a complejos concretos inmunitarios: exactas representaciones sociales y técnicas de seguridad que surgen en la forma de los primeros seguros –del transporte de mercancías y expediciones hacia el *nuevo mundo*– y que en el siglo XIX darán lugar a los seguros sociales y a todas las instituciones médico-higiénicas del Estado del bienestar.

Por su parte Michel Foucault enfatiza cómo el auge y el prestigio de las ciencias de la vida del siglo XIX han influido en la consideración de la vida de los grupos sociales no en términos de estructura interna inherente a los propios organismos, sino en la



Desde mi punto de vista es precisamente esta noción de inmunidad la que subvierte Haaning en su obra. Al hacer que la mayoría nativa de un lugar sea la que se encuentre expuesta a la otredad, la que se vea a sí misma extrañada y fuera de lugar, está derribando las barreras inmunológicas de protección de dicho emplazamiento, demostrando cómo lo “infeccioso” se encuentra ahora dentro de las propias fronteras territoriales. El cuerpo social se ve ahora infectado por el virus del extranjero, el cual ha generado una reacción en la que lo diferente es ahora lo autóctono, lo nativo.

Se da así la particularidad de que la diferenciación ha dejado de relacionarse con el hecho nacional y con la localización específica y el arraigo al suelo de las comunidades sociales, pues este se articula ahora en el ejercicio de una especificidad cultural, al margen de las coordenadas territoriales. Hay algo de obscenidad en todo esto, una puesta fuera de escena y de lugar de lo nacional que da lugar a un juego *perverso* por el que la mayoría no sólo se ve excluida, sino amenazada en una reacción que se basa en la cuestión fundamental: ¿es tu cultura capaz de legitimar la agresión?



Fig. 33, Jens Haaning, *Turkish Jokes*, 1994

---

*"bipolaridad médica de lo normal y de lo patológico"*. Tal y como iremos viendo en el desarrollo de estas tesis esta oposición –que se centra en la reflexión sobre lo enfermo o lo desviado más que en la vida en general- es de suma relevancia para entender los comportamientos y mecanismos de las comunidades en el establecimiento de sus relaciones con una exterioridad que casi siempre se considera amenazante.

Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Madrid, 2007, pp. 46-47.



## La amenaza cultural y la diferenciación

Entonces la exclusión que provoca la diferenciación cultural dentro de comunidades vecinas –y en concreto la primacía de lo extraño al habitáculo nacional- sienta las bases para la amenaza cultural, ante lo que no es de extrañar que se busque erigir todo tipo de estructuras inmunológicas que mantengan a los virus de lo foráneo en la exterioridad del cuerpo social. El problema es cómo mantener esta exterioridad cuando lo otro se ha insertado ya en el interior de la comunidad.

Se evidencia de esta forma la falsedad de la noción de pureza comunal que existe en el interior de los cuerpos sociales. Esta alienta la creación de barreras que eviten la transmisión de lo desconocido sin acabar de aceptar cómo el elemento diferenciador es una parte constitutiva de las propias comunidades sociales. Así, según Richard Sennet<sup>133</sup> la noción de comunidad se establece como un mito que se purifica de todo lo que pueda transmitir una impresión de diferenciación con el fin de evitar lo imprevisto y la cualidad de ser de otro modo de los que le rodean. Así se genera una solidaridad que fundamenta el sentimiento compartido de pertenencia, aunque sea este una ilusión.

Parece entonces que las imágenes de solidaridad han sido construidas socialmente a partir de mecanismos de defensa que permiten al hombre tener la seguridad –y asegurarse mutuamente- de que son lo mismo, *iguales por su condición*<sup>134</sup>. La idealización de la coherencia lleva a concebir al otro como idéntico a uno mismo, dentro de los márgenes de la seguridad local que confiere la pertenencia a un grupo, clase, barrio o nación. Pero esta identidad es más bien un mito represivo en el que se anula la diferencia y se afirma la igualdad no por el derecho a ser iguales como seres humanos, sino por la necesidad de seguridad propia, de saberse inmunes al contagio y a la amenaza. Por todo ello la importancia radica –más hoy día con la puesta en evidencia de la fronteras nacionales como elemento de segregación- en los mecanismos de homogeneización en la creación de clases y comunidades de las políticas de diferenciación y exclusión.

En un artículo titulado “How Indians Got to Be Red” (“Cómo los indios llegaron a ser rojos”)<sup>135</sup> la historiadora americana Nancy Shoe-

---

133 Richard Sennet, *Vida Urbana e identidad personal*, Península, Barcelona, 1975, p. 57.

134 Ibid., p. 61.

135 Nancy Shoemaker, “How Indians Go to Be Red”, *The American Historical Review*, Vol. 102, nº 3, junio 1997, American Historical Association, Washington D.C and The University of Chicago Press, Chicago, pp. 625-644. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/2171504> (consultado abril 2009).

maker se plantea el modo en que los indios nativos norteamericanos llegaron a definirse bajo el color “rojo”. Para esta autora no se trata únicamente de una aportación de los colonizadores europeos sino que en el particular caso de los indios Cherokee este grupo elaboró su propio simbolismo de color para establecer sus relaciones diplomáticas con los ingleses. Las diferencias de color se atribuían a estatus políticos –así el rojo era por un lado el color de la guerra, pero por otro el de la vida y el del origen- más que a diferenciaciones raciales.

El apelativo de “rojo” se fue extendiendo de un modo complejo (y su proveniencia también lo es, de acuerdo a múltiples fuentes, por lo que no me voy a extender aquí) hasta que, tras la guerra de la independencia Americana los propios indios rechazaron la categorización blanco/rojo con el fin de renegociar las asunciones americanas tras la conquista. Efectivamente los americanos se aprovecharon de la diferenciación primaria que los propios indios hicieron de sí mismos para usarla en su beneficio.

Así, puede que los indios se denominaran a sí mismos “rojos”, pero esto no los liberó de que los “blancos” (que por su parte tardaron mucho tiempo en asociarse a sí mismos con este color, prefiriendo ser apelados por su religión) pudieran apropiarse del término y convertirlo en peyorativo. Lo que de algún modo nos trasmite Shoemaker es que la propia visión que los indios tienen de sí mismos se construyó en una dialéctica con la visión que tuvieron de ellos los europeos y después los americanos.

En la propia evolución de la acepción del término “rojo” se puede ver la adaptabilidad de las categorías raciales y culturales para adecuarse a ciertos alineamientos político-sociales y adaptarse así a objetivos contextualizados. Esta maleabilidad de los conceptos definitorios demuestra cómo se trata de invenciones que no se ajustan –ni representan- a una realidad localizada, sino que la generan. De ahí la importancia de redefinir los límites y considerar la efectividad de las imágenes que proyectamos en y sobre el otro.

Las fronteras inmunitarias, en este sentido, no hacen más que reforzar estructuras que cada vez se muestran más incoherentes con las realidades actuales y específicas, favoreciendo una segregación en el interior de las comunidades que ya no sólo luchan contra el germen de lo extraño, sino contra lo que consideran “extraño” dentro de ellos mismos. Pero la cuestión fundamental es cómo la “extrañeza” forma parte del panorama real de nuestra cotidianidad, e incluso de nuestra intimidad.

## La figura del otro cultural

En una parte de su reciente libro *Violence. Six Sideway Reflections*, Slavoj Žižek reflexiona en torno a la explosión de violencia que se generó en el año 2005 ante la aparición de una serie de caricaturas del profeta Mahoma en el diario danés Jyllands-Posten. La reacción en cadena del mundo musulmán frente a lo que consideraron un insulto a su religión y una falta de respeto a su cultura contrastó con el manifiesto derecho a la libertad de expresión defendida por el diario<sup>136</sup>.

Pues bien, para Žižek la reacción –un tanto desmedida– de las masas musulmanas no se originó por las caricaturas de Mahoma en sí, sino que tuvo como causa fundamental la compleja figura de Occidente que percibieron como la actitud oculta tras las imágenes.

Lo que parece que tenemos aquí es una visión de Occidente parcial y distorsionada, relacionada con el imperialismo y la decadencia de la secularización, por lo que el ataque a las caricaturas fue más una puesta en cuestión de todo el mundo simbólico –y materialista– que produjo dichas imágenes. Žižek introduce aquí una interesante mención al “Occidentalismo” como término propuesto por algunos frente al “Orientalismo” de Said. Efectivamente en uno y otro caso nos encontramos ante visiones ideológicas construidas que distorsionan la realidad –pues ni lo Oriental abarca la realidad del mundo al que se refiere, como tampoco lo Occidental– aunque sea en modos diferentes<sup>137</sup>.

Para Žižek un torrente de frustraciones y humillaciones se condensó tras la recepción de las ilustraciones, una condensación que, por otra parte, surge como un hecho propio del lenguaje y de su modo de operar, pues construye y articula un campo simbólico que acaba por tener efectos en la propia realidad. Estos efectos se manifiestan en la construcción de la mirada hacia el otro –y en la comprensión y valoración de él–, pero también en la mirada hacia uno mismo. Así pues, en la contestación de una supuesta valoración que el otro se ha formado de uno existe también la concepción que uno mismo tiene de sí, la cual se ha generado en un efecto reflejo de lo que se cree que

---

136 De hecho las doce imágenes, realizadas por diferentes ilustradores, planteaban la autocensura del pueblo musulmán a la hora de criticar su propia cultura y en particular la falta de capacidad crítica de los medios. Pero a su vez, inflamada la reacción violenta, se explicó cómo parte de dicha reacción surgió como una defensa a la prohibición de representar al Profeta en la cultura y la religión árabes. Esto parece algo ambiguo pues en ese caso, ¿cualquier representación por parte de alguien ajeno al mundo musulmán sería objeto de violencia, incluso en países aconfesionales y defensores de la libertad de expresión?

137 Slavoj Žižek, *Violence, Six Sideway Reflections*, Big Ideas, Small Books, Picador, Nueva York, 2008, p. 60.

los otros piensan de uno. Por lo tanto, la reacción a una determinada cultura, a un individuo o a una comunidad no es una reacción contra su realidad inmediata, sino contra la figura que circula y que se ha construido en cada tradición que reacciona contra él. Esta figura incide en la experiencia real, afectando al observador pero también al observado.

De esta forma, en el caso de las caricaturas danesas, es la sospecha de una crítica y de una lectura concreta –y de un prejuicio– de la realidad musulmana que se presupone tras esa mirada la que provoca la reacción violenta. Del mismo modo en las obras de Haaning los ciudadanos nacionales son susceptibles de presuponer una figura concreta del turco que se ríe por los chistes y de toda su comunidad, el cual, a su vez, es de suponer que observe al autóctono desde un prisma concreto, tal vez, también, estereotipado, pues finalmente es la simbolización de algo lo que lo convierte en intolerable.

### **El lenguaje, el humor**

Existen dos elementos fundamentales que se entrelazan en la intervención de Haaning: uno radica en la instrumentalización del lenguaje como elemento de poder y el otro en la apelación a una imagen concreta de las diferentes identidades a las que se refiere el artista: la turca/musulmana y la noruega/alemana (blanca, occidental).

El hecho de usar un lenguaje sólo comprensible por la minoría en un contexto dado hace que ese lugar se encuentre simbólicamente dominado por la cultura que utiliza dicho idioma. Pero la dominación cultural implica la dominación política y social y es ahí donde se instala la noción de la amenaza.

Cuando uno no comprende, en términos culturales, lo que ocurre a su alrededor por carecer de un sistema de codificación correcto, se encuentra a merced de los mismos mecanismos de diferenciación que aplicaba antes al otro. Se han revertido así los roles de poder convencionales y la cultura foránea ha sustituido a la nacional, aunque sea por un instante. De este modo demuestra Haaning la fragilidad de las estructuras de inmunidad que erigimos en el espacio social, e incluso nacional y hasta global.

Resulta además particularmente interesante el hecho de que Haaning escoja chistes para emitir, pues introduce así no sólo la ironía en su proyecto sino el énfasis de lo cerrado de ciertos códigos. Efectivamente el humor es un elemento muy particular de cada cultura pues comprender las palabras utilizadas y el sentido de las frases no

equivale a captar la gracia del asunto, ni el sentido de lo dicho. Así la comprensión de lo emitido se articula en dos niveles: se puede comprender en términos estrictamente lingüísticos o también en términos de significación, lo que supone un conocimiento de la cultura en la que se ha generado dicha broma.

En este sentido se produce un elemento más de “incomodidad” en los receptores: estos ni comprenden la lengua ni la cultura del chiste pero tampoco comprenden a los que se ríen por algo desconocido. Inevitablemente este hecho introduce una extrañeza más pues, ¿de qué o de quién se ríen los *turcos* aquí?

Haaning escoge deliberadamente el uso del humor en su trabajo para producir una crítica en vez de instalarse en la retórica de la queja. Para este autor el humor es mucho más efectivo a la hora de producir una actuación y de generar una reacción positiva de cambio. El trabajo de Haaning muestra entonces un producto del humor y de la imaginación de un individuo (o de un grupo de individuos), esperando que con su divulgación se superen los modelos burocráticos y administrativos comunes de las prácticas artísticas, además de generar una particular reacción.

### **La retórica de la política**

El medio que Haaning escoge para hacer llegar al público su obra, esto es, mediante el uso de altavoces que en un caso de manera estática emiten bromas y en el otro en movimiento por un barrio, apela a la retórica de la política, del anuncio o de la propaganda político-comercial. Efectivamente, del mismo modo en que se radian los chistes aquí estamos acostumbrados a percibir anuncios de productos o venta de servicios, llamamientos a una fiesta popular, a una feria, a un sorteo, reclamos de apoyo a un determinado político local...etc.... Se trata de un uso del espacio público<sup>138</sup> al que estamos acostumbrados y que básicamente nos invita, nos hace partícipes de algo. Pero el uso de un idioma supuestamente minoritario, que no es el nacional, hace que la invitación implícita en el reclamo se torne rechazo de aquel que no pertenece a una cierta comunidad cultural (minoritaria).

Este hecho incide en cómo la exclusión se manifiesta en el espacio compartido, creando diferenciaciones y separación sin que, en ocasiones, seamos conscientes de ello. La pieza de Haaning llama la

---

138 Veremos con posterioridad, al referirnos a la obra de Braco Dimitrijević, otro uso del espacio público cercano también a la noción de la propaganda política. Ver capítulo 4. 3, página 309 y siguientes.

atención sobre este hecho, puntualizando cómo es el contexto localizado de un espacio general global el que genera políticas de inclusión, exclusión, y (no) pertenencia.

Es sugestivo constatar cómo estas obras, según el propio artista, generan reacciones ambivalentes. Su compleja receptividad se constata como un elemento más en su articulación. Por un lado, parece que los observadores racistas tienden a pensar que se trata de obras racistas, en las que el artista se ríe de los extranjeros. Por el otro, los antirracistas ven tendencias antirracistas en las intervenciones. En uno y otro caso resalta la tendencia a integrar lo propio al construir la diferencia, y a descartar lo extraño como un mecanismo de diferenciación y especificación.

### **La voz, ¿común?**

Hay en estas piezas varios niveles de interpretación que se articulan en diferentes grados de incomodidad (*discomfort*) por parte de la mayoría que no entiende la lengua y de afirmación, por contraste, de aquellos que la comprenden y que además se ríen con las bromas. Desde mi punto de vista este hecho introduce el cuestionamiento político de la postura y del lugar del otro en el ámbito del espacio público, planteando la posibilidad de la existencia de un “nos” político que trascienda el yo individual –y de un modo semejante de un nosotros global que contenga, trascendiéndolo, al local.

Para Jacques Rancière la política no se basa en una disposición hacia lo común, ni en un fundamento lingüístico unitario, sino que parte de una práctica antagónica en la que la cuestión es si existe realmente un objeto de litigio y si la palabra de los diversos sujetos cuenta o no como palabra. “Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo entre ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada”<sup>139</sup>. Tal vez sea esto justamente lo que cuestiona Haaning en su obra: hasta qué punto la palabra del otro cuenta como algo más que como la palabra de aquellos que no tienen voz, pues lo que evidencia es el cliché con que observamos y relegamos al otro, en

---

<sup>139</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, p. 42.

una sospecha constante frente a su capacidad de hablar.

Así, la premisa común que considera el lenguaje cómo el mediador no violento entre conflictos por excelencia, como la solución más igualitaria y justa de abordar al otro, es puesta en entredicho. Es cierto que el lenguaje manifiesta una cierta apertura e inclusión mínima con respecto al otro, pero no lo parece tanto que las dos partes de un discurso sean iguales, ni que se encuentren en sustratos objetivos ni subjetivos equivalentes.

Para Lacan<sup>140</sup> la comunicación humana en su dimensión más básica no implica un espacio de intersubjetividad igualitaria, sino que se sitúa en un desequilibrio asimétrico donde existe un significante prevalente (*master signifier*) que modifica el campo simbólico y real de la comunicación, introduciendo una imposición violenta que no atiende a razones. Es así el carácter asimétrico de la subjetividad lo que impide la reciprocidad equilibrada en el encuentro con el otro.

El lenguaje se manifiesta entonces como el primer y fundamental divisor, como lo que permite que vecinos vivan mundos alejados y diferenciados. Pero no se trata solamente de que éstos hablen realmente dos lenguas diferentes, sino de la simbolización que se construye mediante el lenguaje. Éste hace, construye, la esencia de las cosas, tal y como manifestó Heidegger. El lenguaje introduce así una figura que se ha generado entorno a las cosas y a su valor, modificando simbólica y efectivamente nuestra relación con ellas. *El master signifier* de Lacan se nos aparece entonces como el verdadero articulador de una igualdad que ya no lo parece tanto, al recrear un orden simbólico preestablecido.

Por otra parte, el lenguaje tiene dos dimensiones: una interna y otra pública las cuales se articulan entre lo que se dice, lo que se quiere decir (y lo que se implica con lo que se dice), pero también con todo lo que se calla<sup>141</sup>. Las palabras son así incapaces de igualar a la realidad y abren una brecha en el sujeto, haciéndolo partícipe de una dimensión pública y social preexistente en la que se construye el significado.

El lenguaje comunica y genera entonces no sólo subjetividades

---

140 *The Other Side of Psychoanalysis* citado en Slavoj Žižek, op. cit., p. 61 y siguientes.

141 Efectivamente, lo abarcable mediante el lenguaje es limitado, pues deja fuera todo lo no dicho, todo lo expresable, todo lo que se quiso decir de otra manera pero no se pudo...Dice Calvino "[...] yo no creo que la totalidad sea concebible en el lenguaje; mi problema es lo que queda fuera, lo no-escrito, lo no-escribible. No me queda otro camino que escribir todos los libros, escribir los libros de todos los autores posibles."

Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero...*, Siruela, Madrid, 1999, p. 192.



sino también la validación de una determinada producción lingüística de la realidad. De este modo Haaning interrelaciona el lenguaje y un idioma concreto con la imagen o la figura que se ha construido de él. Este hecho es fundamental pues corrobora cómo aquello puesto en movimiento en su trabajo trasciende el contenido lúdico de la broma para evidenciar la específica producción de realidad que se genera en el lenguaje. Esto manifiesta cómo la especificidad cultural expresada fuera de su circunscripción local originaria genera modelos que vinculan aún más el lenguaje con la creación de una imagen concreta, evidenciando la maleable sugestión de nuestros mecanismos de acceso a las comunidades diferenciadas.

Más adelante (ver 4. 3, página 309) veremos lo que esto implica en el terreno de las políticas de pertenencia y de identidad, así como en el desarrollo del hecho cultural.

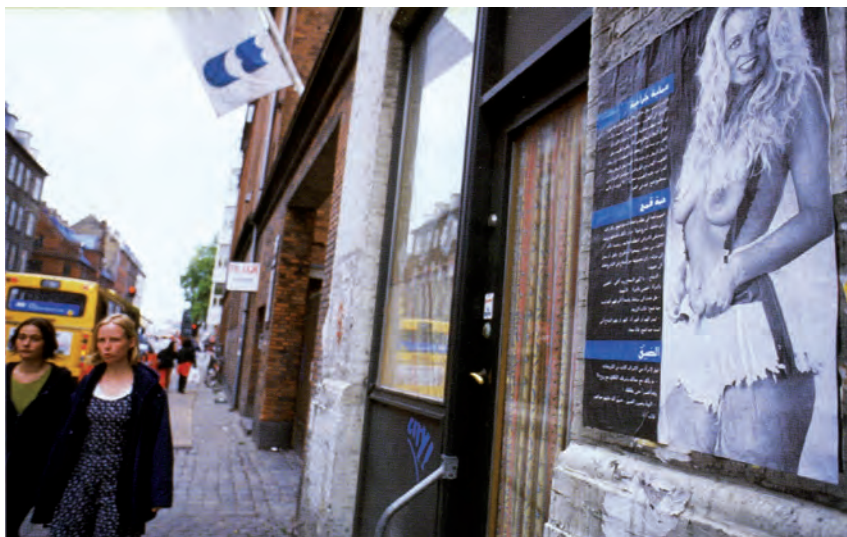


Fig. 34, Jens Haaning, *Arabic Jokes*, 1996



### 3. 2. 1. LA AUTOINMUNIDAD

Cuando Silke Wagner presentó por primera vez su proyecto *Schutzehe. Heiraten zum Zweck der Aufenthaltssicherung (Matrimonio Protector. Matrimonio con el objetivo de asegurarse el permiso de estancia)* en el Kunstverein Wolfsburg en 2002, éste fue censurado y retirado de la exposición.

El motivo: proponer un foro de discusión así como un compendio y una guía detallada de cómo realizar un matrimonio de conveniencia –entre un ciudadano alemán y otro extranjero– con éxito. La alegación para retirarlo: que los textos del folleto presentado por Wagner (y que planeaba distribuir no sólo en la exposición sino también en diferentes espacios públicos de la ciudad) aludían y daban pautas para cometer un hecho eminentemente ilegal. Hasta dos bufetes de abogados aseguraron que la actitud de Wagner promovía que se atentara de este modo contra la ley pues vulneraba, de algún modo, las políticas de inmigración alemanas.

Dichas políticas, sin entrar en profundidad en ello, suponen una serie de dispositivos encaminados a regular la demografía de un país en relación a la formación del carácter de un estado, cuyo principio básico se relaciona con los términos numéricos de población nacional versus población extranjera. Se trata, por lo tanto, de un mecanismo de construcción de la identidad de un pueblo basada en su ontología local y que se centra en la diferenciación de derechos legitimada en base a la pertenencia, o no, a un grupo nacional. Esto justifica el mantenimiento del estatus diferenciado de lo minoritario, del excluido y del extranjero. Más adelante veremos las implicaciones que esto conlleva en el terreno de la inclusión social.

Alrededor de un año más tarde, la artista replica con la publicación de una web<sup>142</sup> donde se puede encontrar la totalidad del proyecto en siete idiomas: alemán, ruso, inglés, francés, español, turco y serbocroata. La página de bienvenida de la web nos recibe con sellos de diferentes colores con el lema *Matrimonio Protector. Matrimonio con el objetivo de asegurarse el permiso de estancia* (figs. 35 y 40) en cada uno de los siete idiomas antes mencionados. Los sellos recuer-

---

142 <http://www.schutzehe.com> (consultado junio 2009), que se presentó dentro del contexto de la exposición *Niemand ist eine Insel*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Lichthaus Plus Neue Kunst, Bremen, 2003. En mayo de 2008 el proyecto fue de nuevo presentado, en forma de instalación informativa utilizando los sellos de bienvenida de la web, en la exposición *Vertrautes Terrain –Contemporary Art in/about Germany* en el ZKM|Museum of Contemporary Art. Center for Art and Media, Karlsruhe, entre el 22 mayo y el 21 de septiembre de 2008.

The screenshot shows a web browser window with the address bar displaying "http://www.schutzehh.com/". The page content features several circular seals with text in different languages, including "MATRIMONIO PROTECTOR", "SCHUTZEHE", "PROTECTION MARIAGE", "KONFIDENZ", "EPAK-ELDER JAGUETTE", and "CASTITUM BIRAK".

-> Download (.pdf 95kb)

- 143 El texto del proyecto de Wagner se basa en una versión revisada del texto del Instituto XYZ “Leifaden zur Heiratsschliessung (Der besondere Schutz der Ehe und Familie)” [“Guía para el matrimonio (La protección especial de matrimonio y familia)”] que fue publicado primeramente en *Kein Mensch ist illegal –ein Handbuch zu einer Kampagne* (Ningún hombre es ilegal- guía de mano para una campaña). *Kein Mensch ist illegal –ein Handbuch zu einer Kampagne*, ID Editorial, Berlin, 1999.

-> Pie de imprenta

-> Portada

Fig. 36, Silke Wagner, *Schutzehe*, 2003-2008. Imagen del portal web

La artista alemana Silke Wagner, vinculada a la cultura urbana y colaborativa y con un elevado compromiso social –que busca eliminar la distancia existente entre arte y política- denuncia con este proyecto la irrelevancia del estamento matrimonial tal y como se ha venido concibiendo hasta la fecha: un contrato entre un hombre y una mujer frente a la ley de Dios –o de una autoridad civil competente- que permite la inclusión en un cuerpo social de individuos ajenos a él (suponiendo una *garantía* en términos de generación de una identidad colectiva, marcada por la *idiosincrasia nacional*).

De un modo similar el grupo de artistas eslovenos *kitch*<sup>144</sup> organiza en 2005 una boda en la que los dos miembros principales del grupo se casan en lo que es paralelamente a una boda real una performance<sup>145</sup>, un happening y una operación de marketing, enfatizando de este modo críticamente las connotaciones políticas y mercantiles

---

144 El grupo *kitch* fue creado y organizado como una *trade mark*, una marca de fábrica, una corporación que denuncia el arte como mercancía y que surge con la intención de lidiar con las problemáticas que afloran con la nueva economía y que contribuyen a la expansión de lo kitsch en un clima de relaciones sociales “meta-estables” (según sus propias palabras), tanto en el nivel local como en el global. *kitch*<sup>tm</sup> se declara de este modo inmerso en las relaciones contractuales que definen el estatus artístico, el cual se forma en la negociación con su exterioridad mercantil y mediática.

Más información en <http://kitch.org> (consultado junio 2009).

145 Pocos meses antes de morir, el 25 de febrero de 1978 George Maciounas, el principal exponente y fundador de Fluxus desde 1962, contrajo matrimonio con Billie Hutchins en una especie de evento cabaret que tuvo lugar en un loft del Soho neoyorquino. Tanto Maciounas como su compañera llevaban trajes de novia, y mientras que las “damas de honor” de la novia –Jon Hendricks y Larry Miller- vestían de mujer, Allison Knowles, testigo del novio, iba de frac. Jonas Mekas llevaba un hábito de monje franciscano, y habló sólo en lituano. Para el cabaret George y Billie, elegantemente vestidos, intercambiaron lentamente sus ropas al son del dueto de Monteverdi Zefiro Torno.

Esta performance, emblemática de la estética y concepción del grupo, cuestionaba tanto la materialidad del arte como las estructuras sociales. La ceremonia, que se relacionaba de un modo particular con la solemnidad institucional del evento, supuso también el cuestionamiento de las nociones de género y de sus roles tanto en la pareja como en la sociedad.

De un modo semejante la performance de *kitch* llama la atención sobre el lado institucional y mercantil del evento no tanto para cuestionar los géneros como para llamar la atención sobre la formalidad del estamento matrimonial, que, a pesar de su solemnidad, es, en muchas áreas, explotado como una auténtica performance –en este sentido realizan un ritual excesivo y extravagante, con trajes poco convencionales e incluso con un “hada madrina” como testigo. (Y, como veremos, en ocasiones es poco respetado en términos fácticos por las autoridades competentes).

[http://www.georgemaciounas.com/fluxus-to-george/fluxus\\_melton.html](http://www.georgemaciounas.com/fluxus-to-george/fluxus_melton.html) (consultado noviembre 2009).

del matrimonio. La ley, todavía hoy, impone y privilegia ésta sobre cualquier otro tipo de unión entre “iguales”, lo cual ha sido aprovechado por toda una industria encargada de mantener y favorecer la *espectacularidad* y la *fabulación* de un hecho eminentemente contractual.

Así, el 8 de octubre de 2005 Lana Zdravković y Nenad Jelesijević contrajeron matrimonio civil en el castillo de Liubliana, en una performance que combinaba la institucionalidad del matrimonio con lo kitsch de una extravagante ceremonia. Cuatro años después, en 2009, los artistas seguían esperando que algo más sustancial que la mera santidad de su unión se manifestara: la solicitud de la novia para que le reconocieran la ciudadanía eslovena aún estaba pendiente<sup>146</sup>.

### **El matrimonio, ¿testamento fundacional?**

Estos dos proyectos tratan cuestiones acerca de la formalización (y de la formalidad), de un testamento fundacional de la historia (y de la identidad comunitaria) de las sociedades humanas, casi sin excepción<sup>147</sup>. El matrimonio establece unas pautas que regulan el comportamiento, las obligaciones y los derechos no sólo de los implicados directos en el contrato, sino de todo un grupo social que depende de ello. Se trate de una unión civil o religiosa, estamos ante una relación contractual<sup>148</sup> que se legitima frente a una autoridad, que se concierta

---

146 <http://www.cityofwomen.org/index.php?id=103> (consultado noviembre 2009).

147 El matrimonio es una institución social que crea un vínculo específico (el conyugal) entre sus miembros. Como tal, está sujeto a disposiciones legales que regulan una serie de derechos y obligaciones entre las partes contrayentes. Su origen se encuentra en la formación familiar –que es el pilar de la estructura social–, y así en el derecho que adquiría una mujer a ser madre bajo la tutela de su marido –que asumía la figura de padre legítimo y tutor legal de los hijos. Jurídicamente el matrimonio regula también las relaciones económicas que se derivan de la constitución familiar, esto es, por ejemplo, el traspaso de bienes, el derecho de sucesión etc.

Por su parte, el matrimonio religioso no se considera solamente un rasgo de formación de una cultura, sino una herencia directa de la ley de Dios, un sacramento que prescribe la unión entre un hombre y una mujer (o varias) con el fin de perpetuar su especie.

Hasta las reformas introducidas por el Concilio de Trento –convocado como respuesta a la reforma Protestante– instituidas en 1563, era completamente legal para un hombre y una mujer casarse sin sacerdote y en cualquier lugar donde creyeran conveniente hacerlo. Una unión de este tipo tenía los mismos efectos que la oficiada ante un autoridad religiosa o administrativa competente. Desde Trento, toda la normatividad eclesiástica se ha añadido al evento, y sólo es desde hace unos pocos años que también una autoridad civil puede officiar el enlace.

148 Es la evidente naturaleza contractual del matrimonio, el motivo por el que seguramente *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, pintado al óleo en 1434 por Jan van Eyck sea tan polémico. Según diversos autores, especialmente tras el ensayo de Erwin Panofsky de 1934, donde interpreta el cuadro como una alegoría del matrimonio y de la maternidad, la pintura representa el enlace matrimonial privado entre Giovanni de Nicolao Arnolfini y Jeanne Cenami, que se establecieron y prosperaron en la ciudad

mediante determinados ritos y disposiciones legales, y que dota a los contrayentes de una serie de obligaciones y de derechos frente a la ley y a la sociedad estatal o nacional –no así en el caso de la sociedad civil, pues si el matrimonio otorga privilegios lo hace dentro del campo jurídico nacional o internacional.

Así, el estamento matrimonial supone la fijación en una ontología local para la creación de un sentido nacional, y conlleva el alejamiento de toda noción de inclusión global. Si bien es cierto que el matrimonio

---

de Brujas.

La pintura se considera una de las obras más notables del pintor flamenco y es uno de los primeros retratos que se conservan que no se centran en la vida de los santos, sino que representa una detallada escena costumbrista.

La pareja aparece de pie, en primer plano, representada de cuerpo entero y vistiendo elaborados ropajes en un interior doméstico ricamente decorado, lleno de detalles de elevado contenido simbólico. Destacan las diversas actitudes de los miembros de la pareja, que revelan los diferentes papeles adoptados por cada cual en el matrimonio. Por un lado el hombre, que toma a su esposa con la mano izquierda mientras mantiene la derecha levantada en una señal que se ha interpretado como de saludo o de bendición de su pareja, representa la figura de la autoridad, mientras que ella, con la mirada baja, se muestra sumisa. La pose de ambos es ceremoniosa y solemne.

Existen en el cuadro diversos elementos que han sido analizados minuciosamente por su carácter simbólico y que no vamos a comentar aquí, a excepción del espejo convexo que se encuentra de espaldas a la pareja. Este espejo, que era costumbre colocar en las casas como elemento de protección, permite ver lo que acontece en la escena frente a la pareja, justo en el lugar del espectador. Así dos personajes aparecen en la entrada de la casa. Uno de ellos, en traje azul, parece ser el pintor, hecho que corrobora su peculiar firma "Johannes de Eyck fuit hic 1434" (Jan van Eyck estuvo aquí en 1434). Este hecho, junto con otras evidencias, incitaron a pensar que el pintor fue testigo del enlace matrimonial en los aposentos de la pareja. Finalmente el marco del espejo representa 10 de las 14 estaciones del Vía Crucis, lo que sugiere que la interpretación del cuadro debe ser cristiana y espiritual en igual medida que legal y recuerda el sacrificio que tienen que soportar los esposos en su unión.

Según las últimas investigaciones de la National Gallery de Londres, la pieza de van Eyck no fue concebida como un documento de boda ni la esposa se muestra embarazada, sino vistiendo a la moda de la época. La obra sería así una pieza magistral del momento, que ilustra costumbres, actitudes y poses de la época pero sin ser documento de un enlace matrimonial.

Al margen de la polémica y del simbolismo de la pieza, es interesante destacar aquí el interés de van Eyck de retratar las relaciones y los roles del hombre y la mujer del momento, en un estudio evidente sobre las connotaciones, expectativas, atributos y concesiones del matrimonio. El enlace matrimonial ya tenía que ver entonces más con el prestigio social –o con la obtención de un beneficio en términos económicos o de poder– con la afirmación de lazos entre familias, con la continuidad familiar etc. que con nociones románticas. El matrimonio era pues un acto de conveniencia, una demostración del mantenimiento de una estructura social conveniente, y más cuando podía ser oficiado por la voluntad de un hombre en términos privados. Este hecho demostraría cómo la noción del matrimonio concebido como un contrato firmado entre dos contrayentes para beneficio de ambas partes implicadas no es algo tan escandalosamente novedoso en la historia de la humanidad.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (consultado noviembre 2009).

Susan Woodford, *Cómo mirar un cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp.101-103.



como estamento fundacional es común a la mayoría de las sociedades modernas, siendo en este sentido un hecho global, también lo es su especificidad local –y la búsqueda de fijación en estructuras concretamente localizadas. De este modo la concreción del matrimonio en cada comunidad busca la efectividad dentro de sus propias coordenadas de desarrollo y aplicación, manifestándose como un requisito en la formación del carácter identitario de su estructura nacional.

Pues bien, tanto el proyecto de Wagner como el de *kitch* parecen contravenir e incluso subvertir, de algún modo, la especificidad retórica y local del matrimonio, y sus consecuencias en el marco jurídico, social y cultural. El *Matrimonio Protector* pasa por alto todas las asunciones que se supone conlleva el matrimonio –la fundación familiar, la ampliación de las relaciones de parentesco, la aseguración de la continuidad patrimonial, la “óptima” tutela de los menores etc.- para incidir en cómo, hoy día, puede responder a causas mucho más *urgentes*, protectoras e humanitarias que a las heredadas simbólicamente.

Se pone así en entredicho la legitimidad de las causas que normalmente incitan al matrimonio y se descubre, por otra parte, cómo las implicaciones legales que todavía hoy suponen este hecho (en términos de seguridad e integridad de una identidad comunitaria) tal vez deberían ser replanteadas. El proyecto de Wagner incide pues en cómo el mero hecho de contraer matrimonio con un ciudadano alemán –lo cual es extrapolable a casi cualquier otra nacionalidad- legitima la estancia en el país de un sujeto que tal vez de otro modo no sería bien recibido en él. Lo que Wagner cuestiona entonces son las políticas de inmigración de los países “desarrollados”-que se encaminan a determinar y fijar una identidad concreta, tal y como ya vimos- y busca así mecanismos para dismantelarlos.

- > Guía para el matrimonio
- > El camino hasta el matrimonio
- > Estado de residencia
- > Investigaciones
- > Contrato matrimonial y obligaciones matrimoniales
- > La paternidad

Fig. 37, Silke Wagner, *Schutzzehe*, 2003-2008

El proyecto *Schutzzehe* se desarrolla detalladamente de modo que encontramos en él orientación legal, citaciones concretas de leyes específicas, especificaciones legales y de estatus, así como una guía desglosada que explica cada fase del *matrimonio de protección*.

Por su parte el grupo *kitch* (figs. 38 y 39) organiza una boda que enfatiza el carácter extravagante y público de un ritual que parece más cercano a un espectáculo mercantil que a un evento privado trascendental. Para ellos, el matrimonio es un acto de conveniencia entre dos sujetos que supone unas implicaciones políticas determinadas (entre las cuales se encuentra implícita, por ejemplo, la fidelidad) y que es alentado por los estamentos fundacionales de la sociedad –por considerarlo una suerte de “garantía” de estabilidad, protección y seguridad, un pilar de su integridad y unidad, finalmente. El matrimonio es así un dispositivo político y social encaminado a tamizar el carácter de una comunidad en términos de producción de un sentido amparado en ciertos estamentos constitutivos generales que concretan un tipo específico de ciudadano –previsible- local.



Fig. 38, Kitch, *Kitch Wedding*, acción y boda real realizada el 8 de octubre de 2005

### La socialización

Según Albert Einstein y Sigmund Freud “lo que mantiene unida a una comunidad son dos cosas: el poder de la violencia y los vínculos emocionales –el término técnico es identificación- de los integrantes”<sup>149</sup>. Los vínculos emocionales, o la identificación, se manifiestan como constituyentes de la ligazón de un grupo, y se vinculan con el proyecto de construcción reflexiva de éste, el cual se ve purificado de todo elemento de diferenciación con el fin de enfatizar la cohesión grupal, incidiendo así en nociones de universalidad. La identidad surge pues como una representación de nosotros mismos (como individuos o como grupo) por la que se nos reconoce rápidamente –y que nos vincula con un determinado rol o estatus, dentro del cuerpo

<sup>149</sup> Albert Einstein, Sigmund Freud, *Warum Krieg*, Zurich, 1972, p. 26, citado en Peter Weibel, “La teoría de la violencia” en Darío Corbeira, Irene Montero (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria nº 12, Madrid, 2008, p. 171.

social.

En este sentido, el estatuto matrimonial regularía un compromiso que potencia la creación de un rol o patrón de identificación, que no sólo determina sino que delimita localmente la comprensión de un determinado grupo social, que centra parte del entendimiento –e imagen- de sí mismo en este patrón.

Para Erving Goffman<sup>150</sup> sin embargo, existe una “discrepancia” manifiesta entre nuestro yo y el socializado –que cumple el rol que nos esforzamos en mantener, con el fin de actuar en conformidad, en base a la cual somos juzgados, considerados y aprehendidos-, entre cómo nos vemos nosotros mismos y cómo nos ven los demás, de modo que el proceso de socialización transfigura y fija de un modo general que se ha vuelto cada vez más exterior y más global.

De manera semejante Richard Sennet<sup>151</sup> considera que los sentimientos de identidad comunitaria suponen una falsificación de la experiencia, y no admite que sea exactamente la comprensión mutua y la solidaridad la que vincule a los miembros de una comunidad, sino más bien el temprano aprendizaje de que el sentimiento de pertenencia se relaciona directamente con lo que deberíamos ser como seres sociales. Y añade, “con objeto de no salir lastimados”<sup>152</sup>. De este modo para Sennet, como tal vez veladamente para Goffman, la identificación social, así como seguramente la prescripción a sus estatutos fundacionales, surgen con un afán de protección localizado, con el fin de minimizar el impacto que la no pertenencia podría, implícitamente, formular.

Así, si el origen de una comunidad se fundamenta en la violencia (siendo ésta legítima en la no-pertenencia), entonces también la identidad y la pertenencia a un lugar específicamente localizado se vincula, tal y como hemos apuntado ya antes, con nociones de inmunidad. Es precisamente el temor a los contagios y a la contaminación por lo desconocido, dentro de un medio social esencialmente preservado y delimitado por su normatividad nacional localizada, lo que preparó el terreno para diversos tipos de separación y de exclusividades, y lo que legitimó la construcción de fronteras simbólicas o fácticas de

---

150 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, p. 31.

151 Richard Sennet, op. cit.

152 Ibid., p. 60. Y continúa en la página 61: “Las imágenes sociales no se materializan porque sí; son hechas por los hombres, porque los hombre aprendieron en sus respectivas vidas, en una determinada etapa de su desarrollo, los propios mecanismos de evitar el dolor más tarde, compartiéndolos en un mito comunitario represivo y coherente.”

seguridad. Todo esto justifica la formación de un estado que, inmerso en un modo sistémico de actuación y concepción de sí mismo, actúa más como protector que como defensor de las libertades personales.

En este sentido también el matrimonio, desde su fundación, tiene que ver más con la creación de una figura purificada de consenso social –en la formación social que genera, la familia, y lo que ello conlleva en términos de la expansión de la especificidad nacional- que con las voluntades personales individuales de los miembros de dicha comunidad. Así, cuando la determinación personal individualizada se vale de los mecanismos sociales de producción de un sentido comunitario –como es el estamento matrimonial- con el fin de legitimar una acción que de otro modo sería rechazada –un matrimonio de conveniencia-, está dando lugar a un trastorno en los mecanismos que diferencian (y definen) dicho cuerpo social, en sus mecanismos de inmunidad.



Fig. 39, *Kitch, Kitch Wedding*, 2005

### **El trastorno autoinmune**

Hay en todo ritual matrimonial un hecho a destacar: que es realizado por el valor simbólico que presupone y que responde a una necesidad, a una costumbre -o a una tradición- que implica unas consecuencias determinadas y altamente predecibles en el campo de lo local que determina estas especificaciones. La normalización de las relaciones entre individuos de una sociedad conlleva la puesta en marcha de una serie de mecanismos que se desatan con el fin de asegurar y propiciar la continuidad de lo ya establecido, que debe ser previsible en el campo limitado de lo local. Cuando se quebrantan ciertas rutinas y normas establecidas el sujeto es susceptible de mostrarse vulnerable, con lo que la noción de orden se vincula a la de seguridad.

Para Jacques Derrida<sup>153</sup> la noción de “inmunidad” se relaciona con el mantenimiento de un orden relacionado con la seguridad y considera que forma parte del orden biológico de la humanidad y por lo tanto del cuerpo social. El sistema inmune implica una fuerza previsor, que se anticipa en el tiempo y bloquea los indicios de vulnerabilidad, pues defiende al cuerpo local y lo protege de los agentes externos nocivos. De este modo la vida asociada a un conjunto de actividades se consuma dentro de unos límites propios y bajo la supresión de lo otro, constituyéndose en un caso de exclusividad. La inmunidad actúa selectivamente discriminando lo propio y lo ajeno, y actuando sobre este último con el fin de poderlo erradicar.

Así, el sistema inmune aprende a conocer y a reconocer a los agentes patógenos, y a reaccionar contra ellos. De este modo, cuando se desarrollan las estructuras primarias de protección inmunitaria de una comunidad determinada –y que no sólo toman forma a partir de los estamentos policiales y jurídicos, sino a través de numerosos mecanismos de vigilancia y de desarrollo del terror, de los que ya nos ocuparemos más adelante- se definen toda una serie de estatutos políticos de protección que se entrelazan en organismos de control. Se crean así órganos de poder internos encargados de mantener los estamentos fundacionales que los perpetúan dentro y fuera de sus fronteras –sea desde el sentido de la ejercitación fáctica de la fuerza (control militar o policial) o desde la instauración de una serie de normas, leyes y regulaciones. De esta manera se demuestra cómo el poder establece y fundamenta la ley, y con ella la justicia –entendida ésta cómo el poder que una comunidad ejerce para regular el dominio individual, y que se muestra imprescindible para la evolución de la cultura<sup>154</sup>.

Pero si un organismo reacciona a una sustancia que normalmente ignoraría atacando su propia estructura local, tiene lugar el trastorno autoinmune. Este surge entonces cuando un cuerpo desarrolla medios para vencer y evitar su propio sistema localizado de autoprotección y autodefinición, aquello que le blind, de un exterior amenazante y difusamente global. Se trata de una disfunción del sistema de protección, que es incapaz ya de discriminar aquello que le es ajeno de lo que forma parte de su propio sistema y determina su especificidad<sup>155</sup>.

---

153 “Autoimmunity” en Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 y citado en W.J.T. Mitchell, “Clonando el terror. La guerra de las imágenes; del 11 de septiembre a Abu Ghraib” en Darío Corbeira, Irene Montero (eds.), op. cit., pp. 86-88.

154 Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Folio, Barcelona, 2007, publicado originalmente en 1930, citado en Peter Weibel, op. cit., p. 169.

155 No se puede dejar de hacer notar aquí cómo Derrida utiliza el concepto de au-

Esta desviación, que supone el alejamiento de una normatividad autoimpuesta y determinada en la creación de un sentido identitario profundamente específico, conlleva el desarrollo de una serie de mecanismos que implican la lucha abierta dentro del cuerpo (social), la confrontación y la división, así como el rechazo de las estructuras originales de protección –y formadoras de un sentido de pertenencia a una comunidad altamente local.

Se dan así todos los signos de una inmunidad aparente, pero se elimina su significación en el contexto de la erradicación de lo extraño, que pasa a ser aplicado a la constitución del propio cuerpo (social). De este modo el “ataque” se dirige a los agentes de control y establecimiento del orden, a las propias normas de especificación local, que se habían manifestado previamente como prerequisite para la identificación específica de (y dentro de) la comunidad. El orden y la normatividad que se asimilaban antes con las producciones de sentimientos comunitarios así, con la construcción de identidades específicamente locales que implicaban una noción de seguridad, son puestos en evidencia, como también los estatutos políticos que los amparan.

### ***Matrimonio Protector***

Quizá el *Matrimonio Protector* de Wagner se sitúe justo en este sentido, pues lo que pone en evidencia es el estatuto político local que privilegia la unión matrimonial como el mantenimiento de un cierto orden<sup>156</sup> (también localizado), y de la estructura inmunitaria que am-

---

toinmunidad para referirse al terrorismo, específicamente a aquel que se destapó a la luz de los trágicos acontecimientos del World Trade Center neoyorquino. Según esto, el apoyo de Estados Unidos a los radicales muyahidines en la lucha contra los rusos en Afganistán provocó que los radicales, una vez liberados de sus directivas iniciales, se revolvieran contra el cuerpo que una vez les acogió y que los utilizó para aumentar su inmunidad contra el avance comunista.

Ver Ken Neil, “Doble trauma: el silencioso arte del terror”, en Darío Corbeira, Irene Montero (eds.), op. cit., p. 104.

156 Es interesante observar aquí el declive que dicho estamento viene sufriendo en los últimos años en términos de población –al margen del incremento que conlleva la aprobación del matrimonio entre parejas de un mismo sexo en diferentes países del mundo y de estados americanos. El escaso interés que suscita el matrimonio entre los jóvenes lo puntualizan diversas encuestas. La oficina del censo de los Estados Unidos reveló, en un comunicado de prensa del 19 de febrero de 2002, como en el año 2000 el 52% de las mujeres estaban casadas, frente al 60% de 1970. La misma oficina informa, el 29 de junio de 2001, de que en los treinta años comprendidos entre 1970 y 2000 el tamaño medio de una familia americana pasó de 3.14 personas a 2.62. Por su parte un reportaje de Sarah Lyall titulado “For Europeans Love, Yes; Marriage, Maybe” aparecido en *The New York Times* (24/03/2002) revela cómo en Noruega, en 1999 el 49% de los nacimientos se dio entre parejas no casadas, en Islandia la cifra aumentó hasta el 62% y en Francia el porcentaje fue del 41%, en 1998. Incluso en Irlanda, país altamente católico que sólo ha reconocido el divorcio recientemente (1995) la figura asciende al 31%, cifra a la par con la de los Estados Unidos. Datos obtenidos del catálogo

para la identidad nacional. Al contrario que *kitch*—que se burla del matrimonio como ritual, y de sus implicaciones en el campo estético, político, económico, social y cultural- Wagner reconoce la validez del matrimonio como una vinculación legítima que conlleva la formulación político social de una comunidad específica.



Fig. 40, Silke Wagner, *Schutzzehe*, 2003-2008

Pero lo que Wagner cuestiona entonces es la concepción del matrimonio como un elemento de perpetuación de un orden local establecido, que se liga con la formación identitaria y específica de una

---

de la exposición *Family*, realizada en The Aldrich Contemporary Art Museum, entre el 19 de mayo y el 4 de septiembre de 2002, Connecticut.



determinada comunidad, desarrollando nuevos modos de concebir el estatuto matrimonial que desactiven su noción inmunitaria. Así Wagner no busca desactivar, ni vulgarizar, ni trivializar la refinada máquina de producción de lo social, sino que se vale de sus propios mecanismos con el fin de enunciar sus limitaciones. Es por ello que su *matrimonio protector* puede verse como un trastorno generado por el propio sistema de diferenciación de los mecanismos de inmunidad. De este modo Wagner busca la superación de la fijación local del estatuto matrimonial, y su inserción en un panorama de creación de sentido global, donde la especificidad nacional de los implicados no sea más que un hecho anecdótico –cuestionando, con ello, la producción del sentimiento nacional, o identidad. Lo que Wagner propone entonces es un matrimonio que se realice con el fin de incorporar dentro de los límites comunitarios propios a aquél que, en circunstancias generales y de acuerdo a la regulación que determina la producción de la identidad nacional, debería permanecer fuera de sus límites.

Por otra parte, es también la noción de ciudadanía –en el sentido de la pertenencia a una comunidad nacional- la que se cuestiona aquí, insertándose en una problemática que se concibe como una realidad binaria: el que tiene derechos, por ser ciudadano, y el que carece de ellos, por ser el refugiado, el excluido<sup>157</sup>.

---

157 Para Hannah Arendt el mapa político de la ciudadanía se dibuja en la tensión entre el refugiado y el impostor, introduciendo la idea de la ciudadanía como máscara.

Excede los propósitos de esta anotación entrar en detalle en estos conceptos, pero sí parece relevante apuntar aquí cómo para Arendt el estatus de ciudadanía (citizenship) no puede fundamentarse en cuestiones de protección de derechos o de falta de ellos, sino que hay que reflexionar sobre lo que las diferentes nociones de ciudadanía exponen u ocultan. Arendt recurre a la metáfora de la máscara para enfatizar cómo proporciona ésta ecuanimidad y pluralidad, dos prerrequisitos necesarios para una formación política de la ciudadanía. Así efectivamente la máscara griega unifica el rostro, eliminando las particularidades individuales de la persona, a la vez que permite el paso de la voz propia. Es necesario recordar aquí cómo los derechos inalienables de cada ser humano pueden verse totalmente desprotegidos cuando no es posible caracterizarlos en el contexto de los derechos de un ciudadano de un estado –tal y cómo ha explicado Giorgio Agamben al referirse a la figura del refugiado, que, paradójicamente, en lugar de encarnar los derechos del ser humano por excelencia constituye la crisis radical de este concepto. (“We Refugees,” *Symposium* 49, n° 2 (1995), 114-119, p. 116, citado en Leora Bilsky, “Citizenship as Mask: Between the Imposter and the Refugee”, *Constitutions*, Vol. 15, n° 1, Malden, MA, USA, 2008, p. 73)

Es en este sentido en el que para Arendt la máscara se torna necesaria, pues garantiza el hecho no de que seamos iguales, sino de que nos convertimos en iguales por la pertenencia a un grupo: “Equality, in contrast to all that is involved in mere existence, is not given to us, but is the result of human organization insofar as it is guided by the principle of justice. We are not born equal; we become equal as members of a group on the strength of our decision to guarantee ourselves mutually equal rights.” (“La igualdad, al contrario que todo lo que implica la mera existencia, no nos es dada, sino que es el resultado de la organización humana cuando está guiada por el principio de la justicia. No nacemos iguales, nos convertimos en iguales como miembros de un grupo con la fuerza de la decisión de garantizarnos mutuamente los mismos derechos”).

Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva

De este modo, lo que pone en evidencia esta frontera inmuno-lógica localizada es el miedo al contagio que anticipa e introduce la inclusión del otro, lo cual se torna evidente en la reacción que produjo la obra de Wagner cuando fue presentada en el Kunstverein Wolfsburg. La reacción, tal vez desmesurada, ante una pieza que sugiere, ni más ni menos, un modo convincente de asegurar un matrimonio perfectamente legítimo, demuestra el miedo a su eficacia política real.

Efectivamente lo que la artista plantea es un hecho enteramente plausible: una unión matrimonial binacional –entre dos personas de distinto sexo, o incluso, de mismo sexo<sup>158</sup>- con el fin de que una de ellas –la foránea- adquiera los derechos y privilegios (pero también los deberes) que tendría por ser miembro de la nación –espacio localizado, circunscrito a una normatividad-, a la que mediante su unión aspira a pertenecer. Wagner propone así alternativas a la creación de una ciudadanía basada en la pertenencia previa a un grupo específico, lo que evidencia la eficacia que posee el estamento matrimonial (en términos de garantía de inclusión en una comunidad, de formación de un carácter identitario y finalmente del disfrute de ciertos derechos<sup>159</sup>).

Por lo tanto, si algo desvela cada vez con más intensidad el matrimonio es su dificultad de mantenerse, tal y como se ha venido concibiendo tradicionalmente, como un elemento integral constitutivo de la sociedad global –y de su moral y de su ética. Si una unión privada realizada por motivos aparentemente genuinos –cuya causa es un supuesto amor incondicional y su sentido, la creación de un nuevo estamento (el familiar) que trascienda al individual- debe ser legitimada por un poder externo –el estatal- mediante una serie de rituales, pues dicha unión supone una “garantía” social<sup>160</sup> favorable para

---

York, 1951, 1973, p. 301, citado en Bilsky, op. cit., p.74.

158 No se puede dejar de mencionar aquí cómo está ya enteramente aceptada por la ley de diversos países y de algunos estados americanos la unión matrimonial entre dos personas del mismo sexo. Este hecho demuestra cómo se trata de una unión que privilegia a sus contrayentes, asegurando una protección, unos derechos y un tratamiento que no serían idénticos en el caso de parejas que, aunque vivan juntas, no hayan consumado su unión mediante una documentación legal. El estatus así de dos personas va más allá del contrato privado que mantengan, o del vínculo emocional que les vincule, sino que es legitimado solamente por un acta legal, que además es pública. Asistimos aquí a la paradoja habitual de cómo la intimidad se ve atravesada –y reafirmada o desdénada- por una esfera pública impersonal, susceptible de legitimarla.

159 Tomando prestado el concepto de máscara de Arendt podríamos argumentar aquí cómo la máscara que proporciona el matrimonio se torna una suerte de garantía del disfrute de una serie de derechos concretos.

160 Que se articula doblemente: por un lado asegura al contrayente una serie de derechos, pero por otro certifica a la sociedad que unos ciertos individuos contribuirán al mantenimiento de sus estamentos fundacionales, no sólo por la evidente continui-

la comunidad, entonces también puede ocurrir que, con la evolución de las comunidades sociales y su expansión más allá de los límites nacionales, los *motivos genuinos* se modifiquen, pasando a velar por nuevos intereses alejados de lo tradicional. Es decir, es factible que la unión se realice no por motivos románticos ni con el fin de aportar a la comunidad una nueva familia, sino con el fin de que los contrayentes, sobretudo uno de ellos, el extranjero, se favorezca de la seguridad que confiere el matrimonio. Surge de este modo la noción del impostor<sup>161</sup>, de aquel que no respeta la coordenadas de formación de una identidad localizada y purificada de todo matiz diferenciador, y que se basa en los nuevos usos anómalos de la unión matrimonial.

### La sospecha

El germen de sospecha de que “el otro” pueda valerse de este estamento fundacional de la sociedad con el fin de asegurarse los derechos que éste implica –sobretudo el permiso de residencia en el país de acogida- se ha inoculado ya en cuerpo social produciendo al menos dos reacciones encontradas.

Por una parte provoca una reacción en la sociedad que conlleva la utilización “desviada” de estos mecanismos de creación de identidad, enfatizado la legitimidad a la privacidad del matrimonio, y desafiando su constitución como un estamento público –pues la unión matrimonial, a pesar de constituir un enlace privado, debe ser legalizada por un conjunto de valores públicos, que determinan su idoneidad.

Pero por otra parte este sistema inmunitario, es decir el cuerpo que fiscaliza y verifica la legitimidad de las uniones de tipo matrimonial –y que se centra en la obligación de los esposos de mantener la vida conyugal, y de respetarse- se ha hiper-desarrollado en los casos

dad de la especie que se presupone, sino porque su unión implica la fundación de una familia –concreta, nacional-, y así la superación del propio ego individual en favor de uno de los pilares del cuerpo social conocido.

161 La legitimidad de la máscara favorece a su vez la proliferación de la temible figura del impostor, de aquel que se hace pasar por lo que no es. Si el cubrirse la cara favorece la participación política como iguales mientras que permite el paso de la voz de la pluralidad, la máscara del impostor no permite espacio para la articulación individual. Por ello para Arendt el impostor es una figura altamente dañina para un desarrollo político comprometido de la ciudadanía. En Bilsky, op. cit., pp. 74-76.

Pero bien es cierto que hay muchos motivos por los cuales el impostor podría decidirse a tomar un rol que no es el suyo, ocultando su identidad. Si es cierto que el refugiado carece de máscara, viéndose por ello completamente desprotegido, tal vez la opción de la impostación de una careta sea la única opción que tenga para disfrutar del derecho de tener derechos.

No parece descabellado señalar aquí cómo es la dificultad de discernir al impostor del verdadero refugiado la que pueda alarmar a las autoridades competentes encargadas por velar por la constitución de un carácter –o identidad- nacional.

de parejas de distinta nacionalidad, dando lugar a una serie de mecanismos de control encaminados a asegurar la buena voluntad y los buenos sentimientos de los contrayentes<sup>162</sup>. Esto es así hasta el punto de que en Alemania, en algunos casos, y tal y como demuestra *Matrimonio Protector*<sup>163</sup> aquellos que quieran contraer matrimonio sin ser ambos de nacionalidad alemana son susceptibles de ser sometidos a una investigación e incluso a una serie de entrevistas, realizadas con el fin de determinar el pasado común de los contrayentes. Esta investigación puede extenderse a la pesquisa en familiares más o menos cercanos, amigos, vecinos... El fin es dilucidar cómo se conoció la pareja, la comida favorita de cada cual, su color preferido, los nombres de los familiares, el pasado común, etc.... cuestiones todas ellas que implican un alto grado de conocimiento del otro, así como bastante intimidad.

También en el caso de la boda de *kitch* el hecho de que uno de los contrayentes espere aún, después de cuatro años de la celebración del evento, a adquirir la ciudadanía del esposo desvela cómo, si bien el matrimonio es un estamento que emana la solemnidad de sus planteamientos, una fractura se ha introducido en su seno. El sistema de legitimación matrimonial ha generado desarrollos anómalos imprevistos que han evidenciado la desconfianza en su propio *modus operandi*, de modo que el trastorno inmunitario se ha expandido a todo el núcleo social. Parte del contrato legal no ha sido cumplido por las autoridades, pues el estatuto ciudadanía de Lana no ha sido aún ratificado, con lo que las disposiciones legales que supone el matrimo-

---

162 Así lo explicita Wagner en su proyecto, en el que incluye pautas para “replicar” las *verdaderas* condiciones de convivencia entre los contrayentes de un “matrimonio protector”, hasta el punto de incluir una entrevista a una pareja que superó, con éxito, el proceso para asegurar que su matrimonio no era falso, ni se realizaba con objetivos ocultos. Hay que señalar cómo, según las leyes alemanas actuales, el matrimonio debe durar al menos tres años –dos de convivencia y otro separados- para que sea legal y legítimo, lo cual puede complicar las cosas si nos referimos a “impostores”.

163 Si bien la pieza de Wagner es esclarecedora en el sentido de señalar las fallas en la estructura social y en el ordenamiento simbólico y efectivo que supone el matrimonio, hay que retomar aquí ciertos detalles: el hecho de que la pieza se sitúe en el contexto artístico de un modo tan evidente y los continuos errores de traducción en las versiones diferentes del alemán, hacen que la pieza quede como un documento complejo de leer, y del que no acabamos de discernir su veracidad. Este hecho actúa en contra del objetivo del proyecto, aunque sí es cierto que promueve una reflexión crítica interesante, que es la que ha guiado esta líneas.

De este modo lo más interesante es considerar *Schutzzehe* como material de partida para reflexionar sobre sus presupuestos. En este sentido el listado de enlaces que Wagner nos ofrece a todo tipo de asociaciones e instituciones sociales para la defensa de los derechos de los refugiados, de las parejas binacionales etc. supone la explícita voluntad de la artista de superar en su proyecto el contexto artístico en el que se sitúa, y expandirse así al terreno de la acción social.

nio tampoco se han consumado. Esto demuestra la fractura existente en la normatividad fijada del estamento matrimonial, resaltando sus carencias y sus contradicciones y evidenciando como la solemnidad del evento pueda no ser más que una farsa.

Se pone de manifiesto de este modo cómo los mecanismos convencionales de legitimación del matrimonio –como son la identidad específicamente local-nacional de los esposos- son ajenos a la nueva realidad social de los territorios, cada vez más alejada de un centramiento localista-nacionalista y más comprometida en un panorama multicultural polinacional global. Finalmente el estamento matrimonial ha desvelado su paradójica y frágil naturaleza como elemento de inclusión en una comunidad, lo cual hace que sus cimientos como pilar constitutivo de una sociedad localizada tal y como se ha venido considerando hasta la fecha, se tambaleen en una época cada vez más multinacional y diaspórica.

En este sentido obras como las vistas aquí, imposibles de separarse de su contenido de denuncia social –pues afectan y se refieren a la vida misma- evidencian la necesidad de revisar críticamente los paradigmas de creación de sentido de la sociedad posmoderna, dando constancia además de la necesidad de permitir que los sujetos singulares tengan una voz desde la que manifestar su individualidad. Así Wagner y *kitch* enfatizan no sólo la posibilidad de hablar, sino la urgencia de ello.



### 3. 2. 2. EL CONTROL DE LA SEGURIDAD Y LA PRODUCCIÓN DE VERDAD: LA RECONSTRUCCIÓN

Hemos visto cómo el sistema inmunitario es inherente al cuerpo biológico tanto como lo es al social, y cómo supone un mecanismo destinado a combatir y erradicar al extraño –dentro de la premisa de la amenaza que supone frente a una identidad específica. El estudio de este mecanismo da lugar a una forma de objetivación mediante la cual los seres humanos son susceptibles de pasar a ser sujetos<sup>164</sup>, a la vez que las comunidades sociales se ven como fenómenos objetivos que estudiar.

Michel Foucault estudió con atención los diferentes mecanismos por los cuales los seres humanos son convertidos en sujetos detectando cómo existe una objetivación primaria que se basa en la simple cualidad de estar vivos de los organismos. A su vez dichos organismos se encuentran inmersos en complejas relaciones de producción y de significación y así ligados a estructuras de poder concretas que buscan su propio mantenimiento. Estas estructuras se basan por su parte en prácticas divisorias que separan al cuerdo del loco, al sano del enfermo, pero que también disgregan al ser humano en su interior sujetándolo, por un lado a una identidad concreta –por su propia conciencia y conocimiento de sí- y por otro a todo tipo de constreñimientos sociales.

Pero algo interesante de toda esta división y diferenciación es que se articula bajo la noción de seguridad, conllevando la creación de mecanismos que mantienen la desviación de unos presupuestos ideales dados –pongamos el índice de criminalidad, o la tasa de infección de una enfermedad- dentro de un límite social y económicamente aceptable.

Existe por tanto una relación directa con las fronteras inmunológicas que separan no ya sólo al extraño, sino que determinan la

---

<sup>164</sup> Michel Foucault desarrolló a lo largo de su obra un análisis intensivo acerca de la evolución y concreción de diferentes áreas del pensamiento por las que los seres humanos son convertidos en sujetos. En *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* se centra en la realidad del ser humano como ser biológico y en los sistemas que, a partir de esta consideración, se encaminan a analizar, controlar, etiquetar, definir y organizar a los seres humanos en base a la distinción primaria sanos/enfermos.

En el caso de la presente investigación circunscribiremos este área a la del desarrollo de los sistemas inmunitarios como precondition de los *cuerpos* sanos para enfrentarse a la infección de la enfermedad o de los agentes extraños, que localizarían a dicho cuerpo en un apartado diferente del que ocuparían por estar sanos. Así pues nos basamos aquí en entidades que persiguen una categorización concreta y distintiva tanto de lo individual como de lo colectivo.



cantidad de “extrañamiento” que un individuo o un cuerpo social es capaz de tolerar sin influir en lo que sería considerado como un *funcionamiento óptimo*<sup>165</sup> de dicho cuerpo. Para Foucault, estos límites se establecen no sólo de acuerdo a los conceptos de disciplina y soberanía, sino también en base a una temporalidad y aleatoriedad que deberán inscribirse en un espacio dado. De esta manera el concepto de seguridad se vincula con el cálculo probabilístico de que un determinado evento tenga lugar, y con la cantidad de desviación de una norma que es viable para una situación y un lugar concretos dados.

Los mecanismos de seguridad manifiestan pues una técnica política que se dirige al medio concreto así como a la probabilidad del acontecimiento, y suponen un nuevo paso en las técnicas de gobierno. A priori los mecanismos de seguridad anticipan la agresión y prevén el daño en una realidad concreta, pues no actúan sólo en el terreno de lo especulativo sino que conllevan la interacción controlada de los diferentes mecanismos activos que componen dicha realidad<sup>166</sup>.

Así por ejemplo el inicio de un control de tipo *policial*<sup>167</sup> o de seguridad en términos médicos se produjo con el desarrollo del estudio de las epidemias. Éste introdujo la conciencia de un determinado saber, centralizado y organizado de acuerdo con su propia norma, y articuló tanto una determinada producción experiencial como de co-

---

165 Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población*.

166 “En otras palabras, la ley prohíbe, la disciplina prescribe y la seguridad, sin prohibir ni prescribir, y aunque eventualmente se den algunos instrumentos vinculados con la interdicción y la prescripción, tiene la función esencial de responder a una realidad de tal manera que la respuesta la anule: la anule, la limite, la frene o regule. Esta regulación en el elemento de la realidad es, creo, lo fundamental en los dispositivos de seguridad. [...] Y por último la seguridad, a diferencia de la ley, que trabaja en lo imaginario, y de la disciplina que trabaja en lo complementario a la realidad, va a trabajar en ésta misma, para lo cual intentará, en virtud y a través de toda una serie de análisis y disposiciones específicas, hacer que sus elementos actúen unos con respecto a otros.” Ibid., p. 59.

167 Para Foucault el desarrollo de la práctica médica en el siglo XVIII busca la definición de un estatuto político de la medicina, así como la creación de una conciencia médica, encargada de una tarea constante de vigilancia y sujeción que la aproxima a las prácticas policiales. Estas por su parte sufren una evolución paralela a los cambios en la consideración de las comunidades, que pasan de ser una “agrupación de súbditos” en el XV y XVI (donde la policía designa una serie de actos que rigen a una comunidad bajo la autoridad pública) a una población considerada como realidad específica y relativa, que tiene una naturalidad intrínseca en ella misma.

Así en los siglos XVII y XVIII la policía se convierte en una institución de mercado en su sentido más amplio –que vela por los intereses económicos y el bienestar de la población en la búsqueda del mantenimiento del poder estatal- cuyo nuevo objetivo no será tanto impedir las desviaciones de conducta como, mediante los mecanismos de seguridad, regular y enmarcar los fenómenos “naturales” (como son los procesos económicos o los procesos intrínsecos a la población) con el fin de que no se desvíen de los objetivos fijados.

*El nacimiento de la clínica*, pp. 33-34 y *Seguridad, territorio, población*, pp. 315-341.

nocimiento. Todo esto supone una vinculación entre la ideología política y la tecnología médica, pues se trata del buen gobierno de una población naturalizada (que ya no se identifica como un conjunto de súbditos sino como un cuerpo natural) en términos de libertad pero también de seguridad, control y detección.

Surge así un nexo casi espontáneo entre seguridad política e inmunidad (médica, natural, social o cultural), que los vincula en términos de control y de ausencia de autonomía. Los sistemas inmunitarios de los cuerpos sociales se establecen de este modo como instrumentos de efectividad política que se anudan con los mecanismos de seguridad puestos en marcha por los propios estamentos policiales en términos de sujeción a una "verdad/realidad" determinada, específica y local.

Por su parte Jacques Rancière<sup>168</sup> analiza los términos de producción de la verdad, argumentando cómo el lugar de ésta no es un ideal o un fundamento conceptual, sino que "siempre es un topos, el lugar de una subjetivación en una trama argumentativa"<sup>169</sup>, un espacio real de negociación que se inserta en un mecanismo mayor, una localización específica dentro del entramado global. Así la lógica de la emancipación y de la subjetivación política no es meramente la afirmación de una identidad, sino que es al mismo tiempo el rechazo de una identidad dada por otro. Se trata de la escenificación de un lugar compartido que plantea una fisura, así como el manejo de un daño y la posibilidad de igualdad. La igualdad por su parte no es un valor al que apelar sino un universal que hay que suponer y demostrar en cada caso, pues se manifiesta en la medida en que es puesta a prueba.

Y bien, dado este orden de cosas, ¿es posible pensar la emancipación política (en términos de afirmación de la igualdad) desde el punto de vista de las lógicas inmunitarias? ¿Cuál sería el límite entre el manejo de la agresión y la articulación de una subjetivación igualitaria? Y es más, ¿es factible abandonar la objetivación del otro como figura del temor para construir localmente el lugar de argumentación de lo universal?

---

168 Jacques Rancière, "Política, identificación y subjetivación" en Benjamin Arditi (ed.), *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela, 2000, pp. 145-152.

169 Ibid., p. 147.

## Aj-ibur-shapu

En el año 2007 el artista americano de origen iraquí Michael Rakowitz realizó el proyecto *The Invisible Enemy Should Not Exist (El enemigo invisible no debería existir)* (figs. 41-45) en un intento por reconstruir una serie de artefactos arqueológicos robados del Museo Nacional Iraquí tras la invasión americana de 2003<sup>170</sup>.



Fig. 41, Michael Rakowitz *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2007. Vista de la instalación en la galería Lombard-Freid Projects, Nueva York, 12 enero - 17 febrero 2007

*The Invisible Enemy* consiste en la reproducción fidedigna tridimensional en papel –reciclado de periódicos, revistas y envoltorios diversos provenientes de Irak y encontrados en los USA- de una serie de piezas y objetos de valor arqueológico incalculable cuyo paradero es hoy desconocido. Como si de la reconstrucción de un verdadero museo se tratase, yace al lado de cada objeto una etiqueta con los detalles específicos de cada pieza perdida. Todas ellas están dispuestas en una larga mesa de madera, continua, cuya forma deriva de la disposición y medidas relativas de la vía procesional que da su nombre al proyecto.

El proyecto supone el manejo de un daño que implica no sólo la recuperación simbólica de un patrimonio cultural, sino la restauración de unas raíces identitarias locales que han sido desafiadas, remi-

---

<sup>170</sup> Esta es la fase inicial de un proyecto que tiene como objetivo recuperar los más de 7.000 objetos desaparecidos de Irak desde 2003. Hay que mencionar aquí que la reconstrucción, en cuya técnica nos centraremos más adelante, se ha llevado a cabo usando la base de datos del Oriental Institute de la Universidad de Chicago así como mediante la información publicada por la Interpol en su página web, que albergan un inventario del material desaparecido.

tiendo a una memoria histórica, social, cultural, local e inmunológica que es imposible de borrar<sup>171</sup>.

El título de la muestra toma su nombre de la traducción directa de Aj-ibur-shapu, la calle de la Babilonia antigua que se usaba como vía procesional y que atravesaba la puerta de Ishtar. Esta era una de las ocho puertas de la muralla interior de Babilonia, una de las más famosas ciudades de la antigüedad y capital de varias dinastías del imperio mesopotámico. Babilonia alcanzó su mayor esplendor durante el reinado de Nabucodonosor II, el cual se dedicó a aumentar el esplendor de la ciudad y a embellecerla, construyendo la puerta alrededor del 575 AC. La puerta está dedicada a la diosa Ishtar y conducía, a través de Aj-ibur-shapu, a uno de los templos fundamentales de la ciudad. Efectivamente Babilonia albergaba un complejo sagrado compuesto por el templo de Esagila (dedicado al dios Marduk) y el zigurat Etemenanki, (que se cree que era la legendaria Torre de Babel)<sup>172</sup>, constituyendo el corazón político y espiritual del antiguo Imperio de Mesopotamia.

Este complejo, que se encuentra a una hora al sur de Bagdad, fue descubierto por el arqueólogo alemán Robert Koldewey quien excavó la puerta entre 1902 y 1914. Se puede visitar en Berlín desde el año 1930, fecha en la que se completó su reedificación<sup>173</sup> en el Museo de Pérgamo.

Bajo el mandato de Saddam Hussein se llevó a cabo una reproducción de la puerta, que serviría de acceso a un museo sobre Babilonia aún inacabado. Hussein consideraba esta reconstrucción como

---

171 No es este el único proyecto en el que el artista presta atención a la realidad socio cultural de su país de origen desde el inicio de sus enfrentamientos con los Estados Unidos. Así en el año 2006 realizó el proyecto *Return* por el que reprodujo el negocio de importación-exportación que su abuelo Nissim Isaac David estableció primero en Bagdad y luego en Nueva York, centrándose en la importación de ladrillos iraquíes. Aunque el artista inició el proyecto para mostrar lo absurdo de la política de Seguridad Nacional americana en lo que respecta a todo lo concerniente con Irak, la conflictividad real de importar dichos productos sirvió a Rakowitz como paradigma para afrontar la situación de los refugiados y de la población civil de un país tomado por fuerzas extranjeras.

En su más reciente proyecto *The Worst Condition is to Pass Under a Sword Which is Not One's Own*, presentado en la galería Lombard-Freid Projects de Nueva York (6 marzo-4 abril, 2009), Rakowitz explora la influencia de la imaginaria de la ciencia ficción en el diseño de monumentos iraquíes, uniformes militares y armamento bajo el régimen de Saddam Hussein. Así el proyecto de Rakowitz explora la complejidad mediante la cual la ciencia se vuelve ficción y viceversa, cautivando los imaginarios y militarizándose, arrojando una interesante luz sobre el conflicto americano iraquí de las últimas décadas.

172 <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/1837> (consultado mayo 2009).

173 Sólo una parte ha sido reconstruida, pues se trataba de una puerta doble considerada demasiado grande para ser albergada en las salas del museo. La otra parte permanece en sus almacenes.

el mayor monumento a su propia soberanía. Hoy la réplica se encuentra entre los elementos más fotografiados por parte de los soldados americanos destacados en Irak<sup>174</sup> lo cual, lejos de ser una simple ironía, se manifiesta como un indicador más de la potencia simbólica de dicha reproducción, tal y como pasaremos a analizar.

### **La reivindicación del daño a una identidad nacional**

Parece interesante destacar aquí el paralelismo que surge entre la reconstrucción de la puerta de Ishtar por parte de las autoridades iraquíes y la reconstrucción de Rakowitz de los artefactos expoliados de Irak. En ambos casos parece que subyace una preocupación acerca de la reparación y la reivindicación del daño cometido al patrimonio cultural de un pueblo, que se identifica no sólo con el pasado histórico de éste, sino con la raíz de una identidad nacional.

Para Saddam Hussein reconstruir la puerta era restituir su valor simbólico como corazón de la vida y del esplendor de un imperio del que desciende el pueblo iraquí, pero también un desafío a aquellos que, un día, se apropiaron de un patrimonio que no les pertenecía.

El gesto de carácter neocolonialista por el que el descubridor se apropia de lo encontrado, haciéndolo suyo en base a una moral “conservadora”<sup>175</sup> de un patrimonio que se considera más que local, global, es puesto en entredicho al restituir la puerta al lugar y al pueblo al que pertenece en origen. Es evidente que Saddam Hussein se identificaba con los valores simbólicos que se atribuyen a un vestigio tan importante de su pasado histórico, pero también con el imperio

---

174 Según la nota de prensa de la exposición de Rakowitz *The Invisible Enemy Should Not Exist*, galería Lombard-Freid Projects, Nueva York (12 enero-17 de febrero 2007): <http://www.lombard-freid.com/home.htm> (consultado mayo 2009).

175 Y en base también a la desconfianza en el pueblo cuyo patrimonio es descubierto de ser capaz de mantenerlo, lo cual oculta otros intereses que subyacen en dicha labor. Las transacciones de tipo económico, de prestigio o de poder que se ocultan tras estos trasvases de patrimonio –que generalmente ocurren con el consentimiento de las dos partes implicadas, aunque no sea siempre así (es el caso, por ejemplo, de situaciones de guerra, en la que el patrimonio artístico de un pueblo o de una región puede ser saqueado y confiscado)- implican o bien una falta de reconocimiento del valor simbólico que reside en los vestigios de las raíces socio-culturales, políticas e históricas de los pueblos en lo que respecta a su propia identidad fundacional; o bien el perfecto entendimiento de que, al expoliar a un pueblo, se le está privando de mucho más que de una colección de objetos, a saber, de parte de su valor como civilización histórica.

No es necesario abundar aquí en la noción de cómo la mayoría del patrimonio de las civilizaciones antiguas se alberga en los museos de las principales ciudades europeas y americanas, en una desconexión total con sus lugares originarios. En este sentido es interesante reflexionar a cerca de la prohibición internacional en 1970 de la Unesco de comerciar con objetos de valor histórico, y de la campaña que números países –con Egipto a la cabeza- están realizando con el fin de que les sean devueltos artefactos culturales y artísticos adquiridos de oscuras circunstancias.

que subyace tras él. Monumento a su autoridad, la reconstrucción de la puerta implica la reafirmación de un orgullo identitario nacional, así como su identificación con su pasado imperial. Hussein rememora así la historia gloriosa de un pueblo -que fue un imperio- del que era soberano, identificándose con la concepción de la descendencia privilegiada, cuando no divina, que tenían los emperadores de las antiguas dinastías de su propia condición.

### **La identidad nacional en Aj-ibur-shapu**

La vinculación e identificación con un pasado histórico glorioso y la consiguiente afirmación de una raíz histórico-cultural es un motivo importante de configuración de una identidad nacional<sup>176</sup> y del desarrollo del orgullo de la pertenencia. Así un pueblo no se considera a sí mismo sólo por lo que es en su presente, sino por todo lo que ha sido, por su memoria. El recuerdo no sólo configura nuestros vínculos con el pasado, sino que las maneras en que recordamos nos definen en el presente.

Efectivamente necesitamos de un pasado, como individuos y como comunidades sociales, para afianzar una identidad, para darle forma y sentido, para procurarle una base presente y una proyección de futuro. Pero no debemos olvidar la fragilidad de la memoria, su aleatoriedad, su carácter construido, y el vestigio de falsedad que contiene. Es difícil sino imposible distinguir un pasado mítico de uno real, de modo que la memoria colectiva, como la personal, queda ligada a la necesidad de una racionalización y de la construcción de un determinado sentido que no sólo arroje luz sobre el presente, sino que se muestre como clave para emprender tanto éste como un posible futuro. Así, la memoria de una sociedad se negocia en el seno de una serie de creencias y de valores y se ancla en unos rituales específicos y en una serie de instituciones que en muchos casos se orientan al mantenimiento de un cierto poder<sup>177</sup> localizado –que busca, a su

---

176 O étnica pero que, con el auge de los imperios-nación pasa a ser, cada vez más, considerada nacional.

177 Efectivamente, de un modo semejante al que hemos comentado ya antes acerca de la dificultad de escribir la Historia, también el acto de memoria está ligado a estructuras de rememorización del acontecimiento *adecuado*. Es interesante observar, por ejemplo, la política de instalación de monumentos o emplazamientos conmemorativos en la historia de las comunidades –y cómo se produce, también, el desmantelamiento de recordatorios “inadecuados” de acuerdo a los cambios políticos de un lugar- y el modo en que evoluciona así el valor de un determinado hecho pasado de acuerdo a diferentes ángulos y puntos de vista.

La memoria es también selectiva, fragmentaria y nunca es imparcial. Las cuestiones que se suscitan con la recuperación de la memoria, por otra parte, tienen su eco en la necesidad de fijar un tiempo estable que se ve cada vez más atomizado y fragmentado

vez, la pervivencia de un cierto orden y el mantenimiento de una cierta construcción de su propia identidad.

Algo de todo esto parece existir en el caso del monumento reconstruido por Hussein, que apela a un pasado imperial arrebatado por las fuerzas occidentales, anclando parte de la identidad iraquí en un lugar que evoca un pasado detenido, atemporal y estable que enfatiza la fragilidad de su presente –que es vivido desde una temporalidad inestable y desde la nostalgia de un pasado, por otra parte idealizado, que siempre fue mejor. La nueva puerta de Ishtar es así el acceso a un mundo de pertenencia y orgullo del pueblo iraquí, un eslabón más en su barrera inmunitaria, en un sistema defensivo que le da sentido pues lo ancla en la verdad de un pasado histórico local imposible de comprobar.

### **La visibilidad**

Pero desde mi punto de vista la operación que realiza Rakowitz con su reconstrucción, si bien apela al sentido inmunitario de pertenencia a una cierta comunidad histórica, recuperando nociones identitarias, es muy diferente a la que llevó a Hussein, en su día, a reconstruir la puerta de Ishtar. Así pues no se centra en la glorificación de un imperio, ni en la afirmación de un pasado perdido, ni en el daño que esto supone al orgullo nacional, sino que en primer lugar concibe su trabajo como un acto de visibilidad.

De este modo produce un gesto que reclama la restitución de unos objetos cuyo paradero es desconocido y que han desaparecido así del reino de lo palpable. Efectivamente la reconstrucción pretende ser una metáfora de la restitución no sólo de un valor material, sino de uno fundamentalmente simbólico. Lo que Rakowitz pretende hacer visible es el hecho de la desaparición del patrimonio cultural de un pueblo y lo que esto supone en términos de supresión o mutilación del universo simbólico e identitario ligado a las piezas.

Pero además es un gesto que incide en la invisibilidad cultural presente de un pueblo sometido (y en la literal invisibilidad de dicha sumisión). No se trata sólo de la manipulación de la información que recibimos –y sobre todo que se recibió durante el auge de la guerra– y de la dificultad de conocer una situación real, sino de la supresión en el territorio norteamericano de todo lo vinculado con Irak fuera del contexto de la guerra (por ejemplo, la ausencia de restaurantes iraquíes en la ciudad de Nueva York).

---

en nuestro presente.



Ya cuando Rakowitz realizó en 2006 su proyecto *Return* incidió en la dificultad y final imposibilidad de mantener vínculos con Irak. Esta propuesta, que se articulaba en un negocio de importación de dátiles del país, planteó la conflictividad de la relación entre Irak y los USA – desde el sentido de la articulación de una serie de barreras discursivas y tácticas institucionalizadas- recalcando la falta de entendimiento de una situación concreta y la anulación de una revisión crítica de la actualidad<sup>178</sup>.

Por otra parte la propia frase *The Invisible Enemy Should Not Exist* (*El enemigo invisible no debería existir*) apela al menos a dos nociones de visibilidad. La primera se refiere a que el “enemigo” debería ser reconocible e identificable, visible, mientras que la segunda enfatiza cómo la invisibilidad de ese enemigo concreto –contra el que se está luchando- es un hecho. El enemigo existe pero no lo podemos ver ni identificar, lo que incide además en nuestra propia visibilidad.

*Aj-ibur-shapu* es una vía procesional, el camino hacia un templo. Su recorrido enfatiza un espacio y un tiempo propicios de la subjetividad, de la interioridad, y su nombre podría apelar a la necesidad de conocer e identificar al enemigo contra el que luchar dentro de los propios miembros de la procesión o de la comunidad social. Quizá la referencia de Rakowitz sea irónica en este sentido, un juego de palabras que incide en la “ausencia de capacidad de discernir lo propio de lo extraño” dentro del cuerpo social. Desde este punto de vista se plantea así la complejidad de superar las lógicas de seguridad inmunitarias como pre-requisito para la emancipación política y la igualdad de los diferentes integrantes de una sociedad civil.

Con el uso de este título el artista introduce también en su tra-

---

178 El propio Rakowitz comenta cómo entre 1990 y mayo de 2003 era una práctica habitual para los productores iraquíes procesar sus mercancías –como el sirope de dátil- en el país, y después enviarlo al Líbano para su etiquetado e importación con el fin de evitar las sanciones de las Naciones Unidas. Desde esa fecha, a pesar del levantamiento en las restricciones, los costos de aduanas para los productos iraquíes (que debían pasar un control exhaustivo especial) eran tan elevados que la práctica siguió siendo habitual.

El artista explica cómo tras diversas complicaciones y el final fracaso para enviar un encargo –un camión entero de dátiles- desde Bagdad a Jordania y de ahí a Nueva York, su proveedor le envió vía DHL unas diez cajas de dátiles. El envío estuvo retenido tres semanas en la aduana americana durante las cuales sufrió la inspección de todo tipo de servicios de seguridad del país. Unos agentes incluso decidieron, erróneamente, que el paquete debía ser devuelto a Irak, puesto que provenía de un país con el que se encontraban en guerra. Cuando se explicó a los agentes que los USA ya no estaba en guerra con Irak, y cómo además se suponía que los americanos estaban ayudando en la “reconstrucción” del país, el cargamento fue liberado.

En “An interview with Michael Rakowitz by Peter Eleey We sell Iraki Dates”, *Uovo Magazine*, nº 14, The Bookmakers Ed, Turin y Berlín, junio 2007. [http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/press/uovo\\_rakowitz-eleey.pdf](http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/press/uovo_rakowitz-eleey.pdf) (consultado mayo 2009).

bajo la política de Hussein en la reconstrucción de su identidad como soberano, que se basa en una explotación concreta de la memoria histórica del pueblo iraquí. Las conexiones no se realizan por lo tanto en un sentido único hacia los saqueadores, sean estos americanos, europeos, occidentales o no, sino que se dirigen también al enemigo interior, al manipulador en la sombra, al que se sirve del orgullo nacional para someter a un pueblo.

En este contexto es interesante pensar cómo, cuando Saddam Hussein apelaba al orgullo nacional para fijar la identidad del pueblo Iraquí, también estaba siendo parcial en los nombres que atribuía a sus ciudadanos de un modo tan fragmentario como lo hacían los externos al país, pues la fijación de una identidad también supone una clasificación.

Tal y como apunta la profesora Seyla Benhabib<sup>179</sup> cuanto más se basan los nacionalismos en aspectos identitarios que preceden a la política –esto es en nociones como el naturalismo, la sangre, la pertenencia a la tierra, la igualdad<sup>180</sup>- más se basa la emancipación política de los ciudadanos –y su ecuanimidad- en términos de lo que tienen en común y en lo idéntico (o en la repetición de lo mismo).

Esto no es lo mismo que la ecuanimidad cívica, pues apenas prevé la diferencia<sup>181</sup>. En este contexto, no existe una identidad colectiva que se haya formado reflexivamente y de modo crítico, sino una explotación de lo que hace a uno idéntico a todos los otros, anulando su capacidad de diferenciación. La identidad comunitaria se genera de esta forma en la oposición con todo aquello que ni es idéntico, ni pertenece al mismo contenedor local inmunitario. Se desarrolla así una comprensión del espacio localizado que se fija en conceptos subjetivos que se malinterpretan como los verdaderos formadores de la identidad nacional.

---

179 Seyla Benhabib, *The Rights of Others: Aliens, Residents, and Citizens*, Cambridge University Press Cambridge, New York, 2004, p. 62.

180 En el sentido de *sameness*, que más que igualdad significa la repetición de lo mismo.

181 También Giovanna Borradori recuerda cómo las inexorables leyes que se presentaron como las leyes de la naturaleza –esto es, la superioridad racial en base a *leyes biológicas*- fue la base de la constitución del régimen nazi. Este era totalitario no sólo en términos de eliminación física de aquellos percibidos como diferentes, sino también en el sentido de la erradicación de la individualización personal y de la acción autónoma. Creo que este es el sentido que se apunta en la operación de Hussein.

En Giovanna Borradori, op. cit., p.7.

## La reconstrucción de los objetos y de la *realidad*

En este proyecto Rakowitz reconstruye los objetos perdidos, expoliados y desaparecidos utilizando papel de envoltorios de comida procedentes de oriente medio y de periódicos locales en árabe recopilados en los Estados Unidos, por lo que éstos representan como cuasi únicos momentos puntuales de la visibilidad cultural de Irak en ese país. Este material enfatiza la frágil inserción de una cultura local específica –que es concebida desde la conflictividad- en contextos alejados de su delimitación formal.

Si nos detenemos en la siguiente pieza (figs. 42 y 43), que podemos comparar además con su modelo “original” podemos ver la riqueza de estos pequeños artefactos. Este objeto reproduce con precisión los detalles de una figura votiva, tanto en tamaño como en forma, proporción y disposición.



Figs. 42 y 43, Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2007. Imagen de la pieza original y de la *reconstruida*

Quizá, lo que más la aleje del elemento real al que sustituye, sea su variado y brillante colorido así como el material con que está realizado. De algún modo el uso de material encontrado y reciclado para la confección de las piezas, así como su condición de patchwork –de elemento realizado de retazos y fragmentos provenientes de otro lugar- remite a la fragilidad y vulnerabilidad de unos objetos que no pueden mantener ya un discurso lineal unitario ni localizado del que dar cuenta. Las reproducciones de Rakowitz carecerán siempre de la capacidad de narrar un discurso coherente y continuado de la realidad

que representan, pues esta misma ha sido arrebatada, deslocalizándose y separándose de su contexto originario local, dejando de equivaler a la que fue sostenida por los objetos originales. La variación cromática y la evidente ruptura en la continuidad material y simbólica que este hecho representa evidencian un discurso que va más allá del expolio, y que enfatiza la descontextualización de unos objetos que han perdido su capacidad de vincularse al territorio que una vez representaron<sup>182</sup>.

Pero es más, el uso de diarios y de envoltorios de comida para realizar la reproducción de las piezas robadas incide en la introducción de la “realidad” presente en los artefactos. Por un lado, de un modo similar a como utilizaban el collage los surrealistas<sup>183</sup>, aquí re-materializa Rakowitz unos objetos de la antigüedad a través de los únicos indicios encontrados localmente que se refieren al país al que pertenecen dichos objetos: el papel de los diarios y revistas. De este modo Irak se hace visible a través de los escasos elementos que mantienen un imaginario cultural fuera del contexto del estado de guerra, de sanción o de agitación que vivió y vive aún el país desde los últimos años, y que dan cuenta de una vida cultural, biológica y social que se despliega al margen de este hecho. El uso de este material encontrado para anclar un pasado histórico incide en la actualidad de esos objetos como parte del imaginario simbólico de un pueblo a la vez que enfatiza su fragilidad presente y convulsiona la relación entre la historia recordada y el presente vivido.

Además la “realidad” que introducen los papeles también se ha visto despegada de su contexto local, reinterpretándose a través de unos vestigios descontextualizados y mediatizados, incidiendo en la dificultad de acceder al ordenamiento local del que está dando cuenta. Se suma así una capa de interpretación más sobre las piezas, que delata un mirada globalizadora alejada de un contexto específico, el cual es reinterpretado en términos generales y deslocalizados.

---

182 Se establece así una compleja narrativa que se inicia en la extensiva búsqueda de los artefactos robados del Museo y que se extiende a la serie de eventos que rodean la invasión de Irak y al consiguiente saqueo más allá de la desaparición de sus objetos culturales. La invisibilidad por lo tanto también se refiere a la imposibilidad de saber lo que está pasando en el país, tal y como ya hemos planteado.

183 Los cubistas entendían la presentación de fragmentos de periódicos en sus piezas como un modo de introducir la “realidad” en la obra de arte, así como una diferencia de temporalidades. De este modo la obra se desplegaba en una narrativa poética pero también en la citación de un hecho fáctico concreto. Así por ejemplo era común para Gris o Picasso elegir fragmentos de diarios que trataran temas políticos o de la guerra como un modo de introducir una reflexión y un posicionamiento personal frente a los hechos narrados.

Así, podemos acceder hoy a los objetos sólo a través de lo que se nos es dejado a ver de la actualidad cultural de un pueblo, de modo que la relectura del pasado se hace desde el momento presente de su realidad fragmentaria, dispersa, difusa y reciclada, enfatizándose de este modo el punto de vista de lo que se encuentra sancionado.

### **La emancipación política**

La política de sanción mantenida por las Naciones Unidas y liderada por los Estados Unidos frente a Irak plantea la supresión de una nación –y así de una cultura y una ciudadanía- del panorama internacional. De este modo los límites de tolerancia frente a cualquier indicio procedente de ese lugar son tan reducidos y la barrera inmunológica frente a ellos tan elevada que la probabilidad teórica de que algo peligroso o dañino ocurra se hace tan eminente en las mentes –en este caso- de los americanos (sobretudo en sus autoridades) que se dificulta o impide cualquier tipo de contacto o de asimilación cultural.

La proyección de una figura de temor o de terror sobre el otro impide por su parte argumentar lo universal, pues el otro es fijado en una identidad que no es susceptible de hibridarse no tanto por no ser capaz de abrirse al otro como por la imposibilidad del otro de aceptar a aquel como igual (potencial). La igualdad se revalida en los procesos de afirmación de la diferencia, y en los contextos de contestación de los nombres dados por otros, pero donde no hay afirmación ni contestación posible porque se han invisibilizado los receptores, no hay procesos emancipatorios posibles. La voz del que no tiene voz no es audible en el contexto político policial de la exclusión, sino sólo en el campo de la subjetivación de una política por reinventar.

Esto me lleva a las nociones de Rancière que comentábamos hace un momento. Los términos de la emancipación política tienen que ver no con los nombres apropiados, sino con lo que no es adecuado, con lo que no encaja, con lo que manifiesta un daño y pone en relevancia la articulación de la verdad como una construcción discursiva que se da en el lugar del otro y frente a lo otro. La universalidad a la que antes apelábamos se desprende de la práctica de la asunción de la igualdad, que no puede ser concebida en términos identitarios y que no puede estar tampoco basada en la demostración de los valores específicos de un grupo dado, sino que se da en un proceso por el cual las identidades se cruzan y se unifica un grupo o una clase con el que no lo es todavía. Si ya vimos la dificultad que esto plantea en el territorio donde el otro es percibido como una representación a la que temer, la cuestión sería contemplar qué ocurre en el interior del

cuerpo social en el que se explota la identidad nacional.

## El caos, la torre de Babel



Fig. 44, Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2007

Pero hay otro aspecto más en la pieza de Rakowitz que tiene que ver tanto con los textos implícitos en sus piezas, como con la recuperación de *Aj-ibur-shapu*.

Al usar este nombre el artista incide efectivamente en el complejo sagrado y espiritual de la antigua Babilonia que albergaba la famosa Torre de Babel (el zigurat llamado Etemenanki). Indicios arqueológicos apuntan a que la Torre debió de medir 91 metros en cada uno de los lados de su base, alcanzando su máximo esplendor y altura (91 metros de alto) durante el reinado de Nabucodonosor II y constituyendo así una de las maravillas de la ciudad, por su altitud, por sus terrazas ajardinadas y por la riqueza de los materiales de su construcción. La invasión persa iniciada en el 478 a.C supuso el final de la torre, que fue derribada y abandonada, anulando parte de su presencia como figura representativa de una civilización<sup>184</sup>.

---

184 Aquí podemos ver cómo la desintegración de los elementos que representan una cultura, sobretudo aquellos que se refieren a su esplendor, es una práctica habitual en las invasiones y en las guerras que se han dado primero entre imperios y después entre naciones. Esto tiene que ver con la anulación de la cultura originaria y el sometimiento de la invasora como una técnica para diluir el poder del imperio sometido y su adecuación y normalización a una nueva lógica de ordenación.

Según cuenta la tradición, la construcción de la Torre supuso una considerable labor de ingeniería que atrajo a numerosos trabajadores de todos los rincones del imperio. La historia de la Torre de Babel del libro bíblico del Génesis se utiliza para explicar el porqué de la existencia de tantas lenguas en el mundo y sirve como metáfora del lado más oscuro de la civilización humana –y de su incapacidad para entenderse y entender al otro. La historia se remonta a tiempos en los que la lengua que se hablaba sobre la faz de la tierra era una sola y cuenta cómo las gentes que en su salida de Oriente se establecieron en Sinar, Babilonia, decidieron construir una torre tan elevada que llegara al cielo. Viendo Dios el avance de tamaña construcción entendió que los hombres serían capaces de cualquier cosa, con lo que decidió confundir su lengua y hacer que cada individuo hablara un idioma diferente, con el fin de dispersarlos por toda la faz de la tierra y de hacer que fueran incapaces de comprenderse<sup>185</sup>.

Algo de esta incompreensión se plasma en la obra de Rakowitz, pues también el lenguaje que aparece en el papel de las piezas, el árabe, introduce una multiplicidad de capas y niveles de lectura e interpretación de las obras. Si en los collages cubistas éramos capaces de intuir y de corroborar una lectura y una percepción de la realidad a través de la mirada del artista, aquí permanecemos en parte fuera del discurso y de la conversación, no tanto porque el idioma que aparece en las piezas sea el árabe, como por su fragmentación.

El lenguaje utilizado por Rakowitz, como en Babel, está literalmente dispersado, fragmentado, constituido de pequeños elementos, de trozos que impiden una “lectura” unitaria, pues son piezas collage que dispersan nuestra mirada y nuestro entendimiento. Se enfatiza de este modo la dificultad de comprensión de las culturas y de las diferentes naciones y se hace visible lo fáctico de tal hecho.

Es más, Rakowitz enfatiza la confusión dentro de una misma co-

---

185 “11:1 Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras. 11:2 Y aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí. 11:3 Y se dijeron unos a otros: Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y les sirvió el ladrillo en lugar de piedra, y el asfalto en lugar de mezcla. 11:4 Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra. 11:5 Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. 11:6 Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra, y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. 11:7 Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. 11:8 Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. 11:9 Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra.” En el libro del Génesis, 11.



munidad o cuerpo social, lo cual es tanto o más relevante, pues introduce la realidad fragmentada de aquello que se pretende unificar –y que Hussein buscaba en su operación de ensalzamiento del orgullo nacional.

De este modo, las piezas de Rakowitz aluden al fin de un discurso unitario relevante al que apelar. Así, las piezas que remiten a una memoria histórica robada, a una identidad fragmentada como pueblo, a un patrimonio cultural, se nos aparecen en su máxima fragilidad. Compuestas de papel barato a base de diferentes capas de color y texto, apelan a una inmunidad fraccionada, repartida y quebrantable, pero que finalmente es capaz de rearmarse en su vulnerabilidad. Efectivamente, lo milagroso del trabajo de Rakowitz es que recupera parte del material simbólico desaparecido, enfatizando a su vez la necesidad de desvincularse de discursos unificantes y totalizadores.

Así, Rakowitz invierte el proceso de arrebatamiento de sentido de un pueblo –con el expolio de obras testigo de su riqueza histórico artística y cultural- restaurando valores simbólicos de pertenencia que inciden en la recuperación de la continuidad histórica de su identidad. Pero, en la reconstrucción descubre el artista la imposibilidad de establecer una mirada únicamente localista sobre su pueblo, pues ésta por un lado puede estar pervertida –por ejemplo, por el ensalzamiento de una especificidad manipulada y concreta- y por otro, se ha visto filtrada por una política exterior intervencionista, que también decide sobre su destino. De este modo la nueva identidad de la que pueden dar cuenta los recuperados objetos históricos es una que no se construye en exclusiva desde su tautología, sino en la tensión con el posicionamiento relativo que dicho pueblo ocupa en el panorama mundial. Sea para bien o para mal.

Desde mi punto de vista *The Invisible Enemy Should Not Exist* remite a la posibilidad de la construcción simbólica de una raíz y de una pertenencia, al rearme y al resurgir de un sistema inmunitario que, tal vez, en su nueva relación con la vida, incluya en ella la hibridación de lo fragmentario y la fragilidad de su realidad como proceso de desclasificación más que la afirmación de un nombre propio que legitimar.

Así tal vez sea cierto, como dice Rancière, que “la política carece de *arché*, es anárquica” no tiene un principio regidor sino que “la política no es la promulgación o la puesta en escena del principio, ni la ley, ni el ser de una comunidad”<sup>186</sup>, lo que sugeriría que los procesos de igualdad, de subjetivación y de superación de las barreras de inmunidad, deberían establecerse en la fragilidad del encuentro con

---

186 Jacques Rancière, “Política, identificación...”, p. 146.

el otro en función de su potencia de ser, y no de su identificación normativa originaria. Veremos con posterioridad, lo que esto implica en la dilución de una especificidad local a favor de una realidad híbrida, fragmentada y, tal vez, deslocalizada en un nuevo paradigma de creación de sentido global.



Fig. 45, Michael Rakowitz, *The Invisible Enemy Should Not Exist*, 2007



### 3. 2. 3. LA NORMALIZACIÓN

Recientemente The Aldrich Contemporary Art Museum<sup>187</sup> presentó la obra más actual del artista americano David Taylor, una serie de fotografías y de vídeos que documentan la situación fronteriza del sur de los Estados Unidos entre Texas y México –retratando de este modo la complejidad local de los territorios “compartidos”, que se articula entre la definición de su propia identidad en oposición a los “otros” y una significación que los media han convertido en global.

Las obras presentes en la exposición se dirigen a diferentes aspectos de la frontera, centrándose en su complejidad y en la rutina de su control –lo cual incide en el concepto del inmigrante como amenaza para la seguridad nacional, lo que lo sitúa bajo una sospecha constante.

Las fotografías de Taylor son limpias, enfocadas, precisas, hermosas: un retrato monumental de los paisajes del desierto y de sus contradicciones. Contradicciones que se demuestran paradójicamente en la aparente ausencia de conflictividad de sus piezas, lo cual enfatiza una narratividad ligada a la creación de una iconografía romántica de la figura del agente de la frontera, hecho sobre el que Taylor pretende llamar la atención aquí.

Así por ejemplo la obra *Detention Cell (with Serape)*(fig. 46) nos muestra una sala de detención donde los mexicanos ilegales son retenidos antes de ser devueltos a su país de origen. En la fotografía vemos una habitación impoluta, completamente blanca y muy luminosa –con una gran ventana que sin embargo no parece dar al exterior de la celda, sino más bien camuflar un espejo de seguridad-, que alberga exclusivamente un banco alargado y estrecho, sujeto con firmeza al pavimento gris. Sobre uno de sus extremos encontramos el único detalle de color de toda la imagen: una jarapa típica mexicana, en elaboradas bandas verdes, marrones y marfil, se encuentra cuidadosamente doblada encima de una pila de almohadones.

Se trata de una imagen sencilla, minimalista y elegante, que esconde sin embargo al menos una peculiaridad: la celda de detención en territorio americano de los mexicanos que tratan de cruzar ilegalmente la frontera carece de cualquier tipo de atributo especial a excepción de una manta tradicional mexicana. La manta introduce así, en un espacio por otra parte aséptico, sin connotaciones particulares

---

<sup>187</sup> La exposición titulada *Frontier/Frontera* fue realizada entre el 1 de marzo y el 31 de mayo de 2009, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut.

y situado en territorio americano, la idiosincrasia mexicana.



Fig. 46, David Taylor, *Detention Cell (with Serape)*, NM, 2007

Este detalle supone una apelación inequívoca a la identidad mexicana, que de algún modo se ve comprometida con el intento de sus ciudadanos de escapar de ella. Es cuanto menos paradójico que tal elemento se encuentre en el terreno americano, y que su fin sea servir de cobijo y abrigo a los detenidos.

Este hecho tal vez responda a una compleja psicología –que pasaremos a analizar- por la que un sentimiento paternalista se proyecta sobre el detenido-otro en forma de la construcción de un imaginario transferido (desde la lógica local y particular de la identidad americana) del clásico dominador del territorio americano: el cowboy. El cowboy es así la figura por excelencia del norteamericano que ha sido capaz de someter un medio hostil –y salvaje- a su antojo y necesidad –por su valor, su coraje y su masculinidad. Este hecho supone la creación de una iconografía simbólica que define una particular identidad norteamericana –y que a su vez se ancla en la lucha contra el mexicano bárbaro y cruel- que se ha transferido (sobretudo mediante la construcción de un imaginario mediático y cinematográfico colectivo) ya a la figura del agente de la frontera.

## Lo conflictivo representado

Lo interesante de las piezas de Taylor es pues cómo la construcción de un tipo de imaginario acerca de la conflictividad de la frontera –creado a partir de las imágenes cinematográficas de Hollywood<sup>188</sup>– tiene consecuencias que se orientan hacia la estabilización normalizada de lo que dichas problemáticas suponen.

Así las imágenes de Taylor inciden en el paso de la representación idealizada del Oeste americano al paisaje contemporáneo de la frontera entre México y USA. De este modo se produce una transferencia de contenido y de imaginario entre los cowboys a la conquista del oeste americano y los agentes que patrullan la frontera<sup>189</sup>, lo cual enfatiza una creación icónica de sentido que dispersa el contenido político de las imágenes –pues se obvian aquí los motivos político-sociales y económicos que subyacen en toda “inmigración ilegal”. Esto es así, en mi opinión, porque se repite y enfatiza el cliché del mexicano salvaje que tiende a una oscura actividad delictiva en una tierra sin ley que sólo los semi-héroes que encarnan los agentes de la frontera –aún más masculinos y transgresores, por ser descendientes directos de los cowboys en la mitología fronteriza– pueden detener.

Se produce de este modo una transferencia directa de sentido entre la dominación de lo salvaje y la detención del ilegal, pues se asu-

---

188 Tal y como explica la comisaria de la exposición Mónica Ramirez-Montagut, quien a su vez se basa en el libro de Camilla Fojas *Border Bandits: Hollywood on Southern Frontier*, University of Texas, Texas, 2008, para contextualizar sus reflexiones. Según Fojas, Hollywood es responsable de traspasar la imagen del cowboy del oeste de los años 40 a la del agente de la frontera en las películas de los años 80, incidiendo en una imagen que corrobora la oscura mitología de una zona salvaje, predispuesta a todo tipo de clandestinidad.

189 Es inevitable mencionar aquí la obra de la cineasta Chantal Akerman *De l'autre côté* (El otro lado), 2002, que documenta la realidad de la frontera entre Aguaprieta y Douglas, dos localidades situadas en el desierto de Sonora/Arizona y, respectivamente, en México y Estados Unidos. El documental parte de la noticia de cómo un grupo de rancheros del estado de Arizona decidió formar un grupo de vigilancia para dar “caza” a los inmigrantes mexicanos en el desierto. Debido a que muchos ranchos ocupan territorios fronterizos difíciles de vigilar, estos “cazadores” de “ilegales” se decidieron a tomar por su cuenta la defensa de lo que consideran que les pertenece, por derecho propio y por naturaleza.

El documental se centra así en la realidad de Aguaprieta, donde casi todas las familias tienen algún pariente o amigo que ha logrado cruzar la frontera; en la realidad de Douglas, en Estados Unidos, donde oficiales de distintos cuerpos gubernamentales y de la policía se ocupan de gestionar, localizar y proteger las partes fronterizas; y en la zona de los ranchos, donde la “justicia” y la ley corre por cuenta privada.

Se establece así una trilogía de posiciones, de puntos de vista y de reflexiones a cerca de lo que la frontera supone y lo que significa. En unos casos simboliza la promesa factible de un mundo mejor, en otros la aplicación de una ley de regulación y defensa de un territorio estatal-nacional, y en otros la estigmatización y la caza del otro, que se legitima por la amenaza que supone frente a lo propio.

<http://www.elbabenitez.com/artistas/akerman/enter.html> (consultado junio 2009).

men los términos de la ilegalidad como un estado natural equivalente a lo que era antes la “barbaridad” de la violencia “natural”. Todo este traspaso iconográfico, que es sentido como auténtico, repercute en una falta de claridad no sólo a la hora de identificar los mecanismos de vigilancia de estas zonas como propios de un espacio militarizado y armado, sino de señalar la problemática real en los lugares fronterizos aquí retratados –que tiene que ver, también, con el mantenimiento de una identidad específicamente nacional.

La idea de la lucha implícita entre la civilización y la barbarie – simbolizada por los colonos que dominaban las tierras salvajes, a sus animales (y a sus habitantes)- se transfiere ahora en términos de legalidad ilegalidad, sin cambiar un ápice la concepción de lo que esto supone –desvinculándose así de la particularidad concreta del conflicto. La tierra que pertenecía entonces al colono por *derecho propio* era la que había que someter, domesticar y defender de la agresión externa. La tierra que hoy pertenece a un Estado concreto es la que hay que mantener vigilada y al resguardo de la agresión del que entonces era el salvaje y que ahora concebimos como el ilegal (lo cual incide en una identificación con el territorio local que legitima toda acción para defenderlo).

En ambos casos y en ambas situaciones la barbarie que sitúa algo fuera de la normatividad de la ley es lo que legitima toda acción para contrarrestar su amenaza. De este modo se refuerza el sentido de urgencia de la actuación, que exige el cumplimiento inmediato y *ad estricto senso* de una determinada ley, o protocolo o precepto.

Pero, a su vez, este hecho evidencia cómo la respuesta ante un conflicto particular se genera, también, a partir de un imaginario colectivo desarraigado que atribuye un significado global a un conflicto que no es abordado únicamente en su concreción, sino desde imágenes mediatizadas que conllevan una creación de sentido –y de entendimiento del conflicto- alejados de su especificidad.

Así, las piezas de Taylor abordan una realidad politizada –cuyo significado, a pesar de ser local, ha generado representaciones simbólicas cuasi apolíticas que trascienden su determinación- que incide de modo conflictivo en la imagen idealizada del Oeste americano como tierra inacabable, de grandes paisajes, nativos salvajes, cactus, cowboys, ganado en libertad... y toda una serie de iconos que si aún perduran es por la creencia que tenemos en su efectividad (y en su representatividad de una realidad concreta que muestra, en verdad, una mirada que unifica conflictos de diversa naturaleza). De esta forma, las obras de Taylor se ocupan del rol militarizado que la frontera



ejerce en la conciencia nacional americana –que se puede extrapolar a las conciencias nacionales de muchos países en la actualidad- y enfatizan, sobre todo, la aceptación de la militarización de un territorio concreto y considerado conflictivo –por la fricción que desarrolla con su vecino-, como lo “normal”<sup>190</sup>.

## La frontera

En América del Norte el sentido de la frontera varía entre la idea de los primeros pioneros, que veían en el desierto del Oeste la promesa de un futuro mejor, y la noción de los mexicanos, que la perciben cómo un límite que hay que cruzar –con el fin de alcanzar el *bienestar*. Pero como el propio artista indica, su obra revela el conflicto que existe entre esta idealización y la realidad militarizada que representa, la cual incide siempre en la amenaza, urgente, de lo desconocido, de lo infeccioso –dentro de un territorio limitado por fronteras que se ha adquirido, en la mente de sus pobladores, por “derecho propio”. Así finalmente estos trabajos destacan cómo las relaciones binacionales son concebidas aquí como identidades en oposición y conflicto, que viven realidades determinadas en base a desarrollos identitarios opuestos.

Hay una pieza particularmente interesante en toda esta serie titulada *Mount Cristo Rey*<sup>191</sup>, de 2007 (fig. 48). El Monte de Cristo Rey es

190 Las piezas de Taylor van a servir aquí como elemento de reflexión sobre la transición entre la normalización de un estado concreto de emergencia y la consecuente militarización que esto supone y conlleva –que veremos más adelante en la obra de An-My Lê, la cual incide en la idea del entrenamiento militar (que anticipa lo que podría ser una batalla real), y el *reenactment* (un tipo de “juego de roles” en el que los participantes recrean ciertos eventos históricos, fundamentalmente batallas importantes). Hay un sentido de urgencia –concebida como la exigencia del cumplimiento de un determinado precepto- implícito en todo ello, que pasaremos a analizar con posterioridad.

191 Y que pertenece a la serie *A Measure of Faith and a Line in the Sand*, en la que Taylor hace un paralelismo entre las aspiraciones del viaje tanto de los inmigrantes como de los peregrinos. En ambos casos este supone el anhelo de acceso a una vida mejor, o de superación de una determinada dificultad. En estos desplazamientos se encuentra también implícita la noción de que un cierto sacrificio, o un riesgo o esfuerzo, se ha de afrontar con el fin de lograr la mejora, la cual satisfará toda privación sufrida hasta entonces.

El proyecto, que consiste en la documentación de los 276 monumentos que se erigieron en el siglo XIX en la frontera de El Paso para determinar la línea divisoria entre ambos países, supone un modo de peregrinaje del propio artista y un recorrido por el mapa no sólo físico sino también mental y emocional de lo que supone tal división. Taylor muestra así, hace visibles, los hitos de la división, que simbolizan la conflictividad latente que tal separación implica.

En este sentido enlaza con la obra de Francis Alÿs *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic* (2004-2005) en la que el artista camina por la llamada “Línea Verde”, el borde entre el Este y el Oeste de Jerusalén previo a la guerra de los 6 días de 1967 (ver fig. 47). Alÿs deja gotear una lata de pintura verde en su recorrido por esta frontera divisoria, crean-

un lugar de peregrinaje en El Paso, Texas, situado en pleno eje fronterizo y sobre Ciudad Juárez –que se encuentra sobre uno de los barrios más pobres de todo México. Cada primavera y cada otoño miles de personas ascienden a la montaña para rezar a los pies de un enorme crucifijo, mientras que los agentes de la frontera, en aplicación de la ley local, se centran en asegurar los bordes. Antes del *11 de septiembre* tanto los peregrinos mexicanos como los americanos podían ascender a la montaña pero desde entonces, y dado que la cima se considera localizada en el territorio americano, sólo los peregrinos del lado americano de la montaña pueden ascender.

Es cuanto menos interesante reflexionar sobre el hecho de a quién pertenece la cima de un cerro, que en su base está dividida entre dos naciones.



Fig. 47, Francis Alÿs, *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, 2005.

do una línea que parece el juego titubeante de unos niños pero que a la vez enfatiza y da una intensa corporeidad a la línea que primeramente fue trazada sobre un mapa, con un lápiz verde, por el comandante Israelí Moshe Dayan en 1948. Así Alÿs hace visible la división implícita de la ciudad en un trabajo a caballo entre lo poético de su acción política y lo político de su poesía. En este paseo el artista recorre (lo podemos ver en un video en el que Julien Devaux documenta la acción) una multiplicidad de realidades que se encuentran en los bordes de esta línea. Pasa de este modo entre grupos de niños palestinos, o entre ortodoxos judíos que esperan el autobús, recorre esquinas, pasos de control, barrios judíos, barrios palestinos, se topa con un grupo de cabras, atraviesa la ciudad antigua y sagrada, y sigue caminando. Nada le detiene, ni los soldados que parece que se van a cernir sobre él en cualquier momento.

El acto de Alÿs, como el de Taylor, manifiesta la emergencia, el hacerse explícito, de cómo las divisiones y las decisiones tomadas desde las esferas de la política inciden en la realidad local de los territorios y de los pueblos afectados por éstas, de modo que reconfiguran y arman todo un nuevo status quo en el que vivir.

Volk, Gregory, "Walkabout: Francis Alÿs' Peripatetic Actions Have Won Him Acclaim on the Global Scene. A Travelling Exhibition Surveys the Career of this Multifaceted Artist, While a New York Installation Makes an Artwork of His Own Unusual Collection", *Art in America*, Nueva York, febrero 2008. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_2\\_96/ai\\_n24248893/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_2_96/ai_n24248893/?tag=content;col1) (consultado mayo 2009).

La fotografía de Taylor, en un dramático formato apaisado, enfatiza la fisicidad de la cruz y del monte que la alberga, pero también la vastedad del espacio que se abre a sus pies. Compositivamente, la cruz está situada prácticamente en el centro de la imagen de modo que el espacio a ambos lados es casi idéntico –lo cual enfatiza la paradoja que supone la separación fronteriza. Por otra parte la extensión del territorio equivale a algo más de un tercio de la imagen, y el resto le corresponde a un oscuro cielo azul, que enfatiza la noción de lo inacabable del espacio. De este modo se nos ofrece aquí una especie de panorama del desierto que pese a su aparente continuidad indefinida esconde una realidad limitada y fragmentada.

Así, a un lado de la cruz tenemos el territorio mexicano y al otro el americano, sin ninguna señal reconocible que explique o defina esta separación. Se esconde entonces en la imagen la paradójica realidad de la división de aquello que parece pertenecer a una misma naturaleza. La segunda contradicción es la limitación del acercamiento y peregrinaje de las personas de acuerdo a qué lado de la frontera se encuentren. Los mexicanos del lado americano sí pueden peregrinar, al contrario que sus semejantes del lado mexicano, a pesar de compartir ambos la base del cerro.



Fig. 48, David Taylor, *Mount Cristo Rey*, 2007

Estos trabajos de Taylor pueden servir para arrojar una cierta luz sobre un concepto de frontera que, en mi opinión, es el que determina actuaciones del calibre de la del Monte de Cristo Rey, por la que el mero peregrinaje es censurado y vuelto inaccesible a todos aquellos más allá de la frontera americana. Así el mexicano que no sea un habitante reconocido en los Estados Unidos sino un *ilegal potencial* no puede acceder ya a un culto que se ha venido desarrollando durante

generaciones. De este modo una nueva regulación territorial y de consideración legal, por la que se disuelven los derechos o privilegios de ciertas personas en una determinada localización, se hacen efectivos sobre el estatus de éstos, modificando los límites de su actuación (y de su movimiento).

El peregrinaje al Monte de Cristo Rey se ha convertido así en un asunto de seguridad nacional dentro de las fronteras americanas –de modo que un movimiento local amenaza la integridad de todo un estado-, hecho que enfatiza la figura del *ilegal* como un personaje amenazante, circundado de una mitología poco clara y accesible que hay que combatir, pues se desconocen sus intenciones. Y parece que el medio para hacerlo es estableciendo una regulación del territorio local basada en su militarización.

### **La legitimación de la militarización**

El cuerpo militar forma parte de las Fuerzas Armadas de un Estado que existe, junto con la policía, para la defensa nacional de un país. Mientras que la policía es la encargada de hacer cumplir la legislación de una nación, y de imponer el orden y la regulación por ésta convenida, el ejército se encarga de la defensa o del ataque militar de un Estado. Se trata de fuerzas controladas de poder, organizadas de modo jerárquico y orientadas al mantenimiento de la integridad nacional. Esto implica que todo ataque foráneo –o la “amenaza” de ataque- sea o no armado y militar, se combate mediante medios y tácticas armadas militarizadas que se fundamentan en la legitimación y en la justicia de la defensa.

Para Michael Hardt y Antonio Negri<sup>192</sup> vivimos inmersos en las secuelas de la noción romana del derecho imperial, donde lo ético y lo jurídico coinciden como hechos cuasi universales, pues el sistema jurídico supone la cristalización de una estructura específica de valores, y por lo tanto fundamentada en la ética<sup>193</sup>. De este manera el poder imperial/nacional garantiza la paz, así como la justicia para todas las personas. Este poder que mantiene la paz social y que genera dentro de ella sus verdades éticas encuentra en sus propios valores la fundamentación del uso de la fuerza –y de la violencia- para la defensa de sus territorios y de sus habitantes.

---

192 Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., p. 27 y siguientes.

193 Y que encuentra su base en los orígenes cristianos de las civilizaciones europeas, las cuales dan lugar a valores éticos universales asociados a categorías jurídicas –que posteriormente el Imperio Romano cristalizó en un todo orgánico.

Es así el valor jurídico que se atribuye a una acción supuestamente ética la que es susceptible de legitimar una actuación que sería, por definición, inaceptablemente inadecuada en tiempos de paz, como es la agresión militar. Surgen de este modo conceptos como *bellum iustum* o guerra justa, por la que la acción militar se justifica en base a la amenaza de la agresión<sup>194</sup>, lo cual indica cómo los mismos mecanismos que se aplican en tiempos de guerra son susceptibles de trasladarse a los tiempos de paz, enfatizando su vinculación con las tácticas del terror y de la urgencia<sup>195</sup>.

De modo semejante el derecho de intervención –que demuestra cómo el derecho supranacional determina el doméstico, y cómo es la efectividad localizada de la actuación (y del pensamiento) global la que genera espacios de consenso que consolidan un poder descentralizado– justifica la acción militar de un Estado sobre otro ante situaciones que los sujetos que dominan el orden mundial consideran, por consenso, una amenaza en la estabilidad de dicho territorio –y por extensión en el escenario mundial. La intervención se justifica bajo la intención de prevenir o resolver conflictos de orden humanitario, o de imponer la paz. El aparato militar queda justificado en la efectividad de su acción para la consecución de un orden y una paz deseados, con

---

194 Este concepto surge de nuevo con especial énfasis tras la primera guerra de Golfo. Es necesario señalar aquí cómo a partir del Renacimiento comienza a aparecer en el pensamiento político europeo la concepción del derecho internacional, que busca la instauración de un orden internacional a partir de tratados entre los diferentes Estados soberanos, a la vez que se desarrollan utopías de una paz perpetua, que unen el derecho con la ética desde la iluminación de la razón. Pero el resurgimiento de este nuevo “derecho” a hacer la guerra –que contraría las resoluciones de los estados modernos– no sólo banaliza la guerra en sí, sino que la legitima como instrumento ético y la reduce a la condición de una acción política donde el poder se ve reafirmado por su condición legal (equivalente a la ética).

195 Quisiera detenerme un instante para reflexionar aquí sobre el concepto de urgencia que ha venido surgiendo a lo largo de este texto (y que desarrollaremos con posterioridad, ver 3. 3. URGENCIA/EMERGENCIA página 197 y siguientes) y que se vincula con la noción de emergencia. Con urgencia me refiero aquí al “volverse urgente”, al desarrollo de la necesidad apremiante, a aquello que requiere la actuación inmediata sobre lo que se va haciendo explícito. De este modo se vincula con un sentido ético o moral y genera una responsabilidad continuada. Por su parte, la emergencia se relaciona con el emerger de lo explícito, y contiene a la anterior. Ésta se vincula con situaciones límite de carácter más imprevisible que la urgencia, como son los desastres naturales, los accidentes, las situaciones de guerra o los estados de sitio –es también otra denominación para el estado de excepción– y se fundamenta en la necesidad.

En ambos casos, tal y como desarrollaremos, existe un vínculo entre lo *necesario* y lo *legítimo* de la respuesta pero creo que la gravedad de la urgencia en que estamos inmersos radica, una vez más, en su normalización. De este modo ciertas actuaciones se legitiman en base a supuestas situaciones de apremio que se han incorporado dentro de una norma que sostiene lo explícito de aquello que nunca llega a emerger. Si la emergencia requiere la actuación sobre hechos consumados, la urgencia anticipa un final que requiere (y legitima) un determinado status quo fundacional, una comprensión del mundo en términos de necesidad.

lo que su base ética se ve certificada. El *enemigo* amenaza entonces a todo un orden ético globalizado y se vuelve objeto de una acción que se ha hecho ya política, justificada por valores fundamentales –considerados universales– de justicia. Así es de entender cómo el peregrinaje al Monte de Cristo Rey se ha convertido en un Asunto de Estado.

### La vigilancia

Hay una tendencia a criticar de un modo abierto estos sistemas por los que se militariza una frontera que seguramente no supone una amenaza real en términos de integridad nacional que comparto, aunque me pregunto qué otros sistemas posibles de control se podrían utilizar. La cuestión fundamental es más bien cómo es la noción de vigilancia la que se encuentra en la base de todo ello y cómo se institucionaliza de acuerdo a los mismos parámetros que organizan los mecanismos de control y conducción que determinan el Estado Moderno. Esto lleva inevitablemente a reflexionar acerca de los sistemas de control en sí mismos, a lo que suponen en términos no sólo fácticos –por los que se articula todo un sistema que tiene efectos en lo real– sino de pensamiento.

Los sistemas de vigilancia se encaminan, de modo implícito, a estructurar el campo de acción de los otros, de modo que éste queda regulado y normativizado de acuerdo no sólo a un cálculo de probabilidades y de costos<sup>196</sup>, sino a una especie de nivel de tolerancia por el cual cierta desviación es aceptada y monitorizada, tal y como hemos mencionado ya, dentro de un espacio local determinado. La tolerancia, para autores como Derrida<sup>197</sup>, está vinculada con la interpretación de la diferencia en términos de superioridad. Tolerar es un dejar hacer controlando que para este filósofo tiene un carácter paternalista fundamentado en su origen cristiano. La tolerancia es, en primer lugar, una forma de caridad pues supone unas condiciones en base a las cuales algo ajeno es tolerado o aceptado dentro de un grupo diferenciado, en un gesto que no supone tanto la asimilación del otro según sus propias características como la aceptación de lo diferente en base a su adaptabilidad.

---

196 Efectivamente, para Michel Foucault el desarrollo de los sistemas de control que se basan en la vigilancia continuada de los grupos sociales y de los sujetos individuales tiene que ver con la reducción del costo asociado al ejercicio del poder. Ejercer el poder supone un costo económico que tiende a su rentabilidad, buscándose maximizar los beneficios en relación a sus costes. Así, el avance de los sistemas disciplinarios hacia el dominio de la mirada examinadora de la vigilancia continua está asociado al cálculo de las probabilidades del funcionamiento de esos sistemas –en términos de eficacia– en relación al gasto generado.

197 Giovanna Borradori, op. cit., p.7.



Según esto la vigilancia sobre el otro coacciona una comunicación que no puede ser libre sino consensuada de acuerdo a los límites legislativos y fácticos que delimitan un campo de acción concreto. Pero paradójicamente, tal y como hemos visto en la piezas de Taylor, esta delimitación, lejos de estar concretamente definida en el radio de acción local para el que fue concebida, se expande más allá de ésta, afectando las vidas de los otros en su propia localidad.

Los peregrinos que ya no pueden acceder al Monte de Cristo Rey representan entonces cómo la aplicación de una regulación concreta en un territorio nacional es susceptible de colmar sus propias fronteras, configurando concepciones *extrañas* de una amenaza que se ha vuelto global. Así, imágenes como ésta, generadas tras el 11S, implican la dilatación de una amenaza que, desde entonces, supuso la expansión de supuestas armas de destrucción masiva en torno al llamado *eje del mal*, implicando una posible inminencia de un ataque constante descentralizado.



Fig. 49, David Taylor, *Office Work (Shared Desk)*, TX, 2007

### ***Fences/Rejas***

En una reflexión acerca de la delimitaciones que plantea la vigilancia y de su efectividad paradójica sobre los individuos (ahora dentro del espacio local –lo cual conlleva una segregación social que desmiente la “purificación” comunal que hemos comentado con anterioridad, enfatizando la existencia de una manifiesta separación den-



tro de los grupos nacionales) el artista catalán Antoni Muntadas presentó en 2008 su serie *Fences/Rejas* (figs. 50 y 51) que forma parte del proyecto *La construcción del miedo*, dentro del proyecto para Sao Paulo *Alphville e outros*.

Se trata de una serie de fotografías (figs. 50, 51 y 54) de formato medio que muestran, en primer plano, el acceso a diferentes villas en la ciudad de Sao Paulo y, a su lado, en un tamaño algo menor, como si de un catálogo de dispositivos de seguridad se tratase, detalles de vallas, alambradas, rejas, carteles que anuncian empresas de seguridad a los que la casa está conectada así como la existencia de perros, guardias de seguridad, cámaras y circuitos cerrados de control... mecanismos de vigilancia, a fin de cuentas, que interpretamos como pertenecientes al edificio que vimos con anterioridad.

Así por ejemplo, si tomamos la siguiente fotografía de la serie (fig. 50) vemos, en la imagen mayor, una reja que delimita el acceso a una determinada vivienda, seguramente lujosa.



Fig. 50, Antoni Muntadas, *Fences/Rejas*, 2008. Una pieza de la serie

En ella se muestra un discreto cartel de “alquilo”, con un número de teléfono. Todo en esta imagen resulta aparentemente convencional, hasta que observamos los detalles sobre los que el artista dirige nuestra atención, a la izquierda de la composición.

En primer lugar vemos un espejo esférico convexo, instalado con el fin de tener una perspectiva mayor de lo que acontece al otro lado de la propiedad y poder predecir así acontecimientos que provengan de la parte trasera, que normalmente tiene una visión limitada. En otro detalle sobre éste vemos cómo los muros de la casa están protegidos en su parte superior por restos de botellas y trozos de cristal instalados de un modo *convenientemente* peligroso para el que pretenda trepar. Por si esto no fuera suficiente una alambrada acaba de reforzar la impenetrabilidad de la vivienda, en un despliegue de armamento disuasorio más o menos sofisticado dirigido a ahuyentar al posible malhechor.

Así, en una estética documental, sistematizada, alejada, objetiva y fría accedemos a una especie de elenco de elementos de control y vigilancia que actúan como supuestos dispositivos de seguridad y protección de los espacios privados. La mirada de Muntadas ofrece así un paradigma de sentido globalizado, de modo que ofrece imágenes que, aunque se hayan generado en la concreción del lugar local (que como ya vimos, supone aquel en el que el fotógrafo sitúa su cámara) se desvinculan de lo específico en ellas para referirse a nociones generales de una política –del miedo- global. Se trata así de imágenes atribuibles a ilimitados contextos y, en ese sentido, apelan a una condición cuasi-universal: la de la defensa de lo propio por medios violentos, que se consideran bajo la amenaza del otro social –es decir de aquel que, dentro del mismo receptáculo nacional no comparte el mismo grupo social. Esto implicaría de algún modo un desarrollo local en lo local, o lo que es lo mismo, la inserción –que no asimilación- de las minorías en la mayoría.

De esta forma, la necesidad de segregar los espacios de los ricos de los pobres (y de protegerse de la amenaza de la inseguridad) convierten a los espacios protegidos en auténticos estandartes de poder que sin embargo desvelan, paradójicamente, cómo se encuentran dominados por los sentimientos psicológicos de inseguridad, paranoia y miedo. La visibilidad de estos mecanismos, que actúa como elemento disuasorio, se fundamenta en la amenaza de la respuesta a una posible agresión, así como enfatiza una conexión perversa entre lo público y lo privado –por la que el despliegue de lo privado en el campo público es tolerado y admitido desde la superioridad de un poder privado que controla la manifestación pero sobre el cual éste no admite según qué respuestas- y en el uso de la tecnología<sup>198</sup> para el desarrollo de

---

198 Efectivamente, sea en forma de elementos físicos sofisticados y específicos – como es el caso de las rejas acabadas en punta o de los muros de contención- o en modo de control electrónico– por el uso de alarmas, radares, circuitos cerrados, cáma-

los sistemas de control.

La realidad local de la ciudad de Sao Paulo, donde el índice de criminalidad alcanza cotas elevadísimas –no sólo del lado de los criminales, sino también por parte de ciertos sectores corruptos de los cuerpos de seguridad locales- evidencia una división no únicamente territorial sino humana, que pone de manifiesto cómo la limitación mediante fronteras no es un hecho aplicable únicamente a la realidad nacional. Así, la ciudad como organización social se manifiesta receptora de las tensiones internas y externas que determinan a cualquier colectividad y se estructura en *interiores vigilados* y en *cercas defensivas* que tienen como misión orientar, determinar y controlar gestos, acciones y desarrollos civiles (que existen, por otra parte, sólo entre los miembros de una colectividad que está sometida a una autoridad legítima y a sus leyes –pues en el caso de una sociedad precivil el ser humano se encontraría fuera de la sociedad y por lo tanto fuera de la ley).



Fig. 51, Antoni Muntadas, *Fences/Rejas*, 2008. Vista de la serie

El hecho de la patente segregación existente en espacios concebi-

---

ras, sistemas electrónicos de conexión etc.- las fotografías de Muntadas demuestran el florecimiento de las industrias y de la tecnología de seguridad.

dos como una entidad única –local- manifiesta la fragmentación que esconden las realidades sociales concebidas como bloques homogéneos (desmintiendo a su vez las fábulas que determinan la especificación local como formadora –o contenedora- de una única identidad específica). Lo que evidencia por lo tanto la obra de Muntadas es cómo, finalmente, los mecanismos de control y vigilancia no son *únicamente* específicamente locales –sino que representan una situación general descentralizada. Esta generalización tiene que ver con la expansión de la amenaza que hemos indicado ya antes, de modo que ésta es cuasi indetectable en un centramiento exclusivamente local.

### La violencia

Mientras que la obra de Muntadas se centra en mecanismos de seguridad y de vigilancia privados, el proyecto *Suburbia* (1999) (figs. 52-54) del sudafricano Kendell Geers –en el que documenta, en una serie de fotografías, diversos carteles de atención y aviso de peligro en muros y alambradas que cercan las propiedades de la gente acomodada de los suburbios de Johannesburgo- enfatiza esta violencia en que nos vemos inmersos. Efectivamente lo que más llama la atención de las fotografías de Geers es que no muestran tanto equipos de protección y seguridad como la amenaza de la respuesta violenta ante aquellos que pretendan traspasar los límites de lo que no es suyo. Así, vemos en sus fotografías anuncios de “respuesta armada” frente a los criminales, avisos de protección computerizada y patrullada durante 24 horas... que nos remiten a una respuesta extrema hacia una potencial agresión.



Fig. 52, Kendell Geers, *Suburbia*, 1999. Una pieza de la serie

Si prestamos atención a esta imagen (fig. 52) de la serie vemos como un cartel en resplandeciente color amarillo ha sido dispuesto sobre el

muro blanco, tapizado con vegetación ornamental, que delimita una propiedad privada. En él leemos: "Peligro" (y lo que parece ser un nombre, tal vez de la propiedad) –debajo de lo cual aparece la señal de una calavera que comúnmente se utiliza para llamar la atención sobre el peligro de muerte- y sigue "Atención criminales. 24 horas de patrulla y respuesta armada. Residentes de Buckingham Road anti-crimen".

Esta imagen de Geers sugiere lo inequívoco de un mensaje que es transmitido con total claridad –y que adopta además una iconografía convencional y explícita, para redundar en la contundencia del mensaje- y que supone la organización privada comunal (los residentes de Buckingham) de una defensa activa y radicalmente violenta de lo que es propio. Los residentes contra el crimen avisan ni más ni menos de la posibilidad de muerte de los criminales que pretendan atentar contra su propiedad.

El contexto donde se desenvuelve la obra de Geers es efectivamente el segregado por el antiguo apartheid, donde la violencia forma parte de la vida cotidiana y donde la defensa se vuelve una necesidad primaria. Pero para el artista la aceptación de un estado violento continuo no forma parte sólo de la realidad sudafricana, sino que se manifiesta en la evolución que hemos sufrido como seres humanos desde la desestabilización y la fragilidad de los espacios de confort o de inmunidad, cuyo control exhaustivo se ha convertido, también, en una estrategia del poder gubernamental.

Dicho poder, lejos de localizarse en un espacio centrado interiormente, se ha hecho ahora difusamente global y si bien las piezas de Muntadas y Geers apuntan a una amenaza interna, también se refieren a una situación que se ha expandido, haciéndose general –pues lo relevante es cómo, en ambos casos, la amenaza proviene de una comunidad diferenciada, que se mantiene alejada (y en la exterioridad) de la que sufre –o cree sufrir- la amenaza. Que como sabemos, desde la caída de las torres neoyorquinas no atiende ya a fronteras. Asistimos por lo tanto al desarrollo de una serie de gestos privados violentos que tienen lugar en un espacio público que sin embargo no es compartido, sino que se fundamenta en la segregación.

Este hecho retoma la noción que comentamos con anterioridad, por la que los mapas definen realidades aparentemente homogéneas y sincrónicas, ocultando la multitud de mecanismos diferenciadores que tienen lugar en la realidad mundial. Este hecho vuelve a incidir en la falsedad de la noción localista de la identidad nacional, que maquilla realidades dispares y una multiplicidad de lugares –y de idiosin-



crasias- bajo una denominación que se ha hecho tan general que es ya incapaz de representar la realidad que especifica.

### **La *necesidad* de protección**

Pero esta red de vigilancia que se ha generado en torno a la amenaza constante, que se articula en doble sentido –entre la amenaza de la respuesta y el miedo-, genera un sentimiento de inseguridad psicológica que puede ser el origen de todo tipo de conflictos violentos –dentro y fuera de un cuerpo social concreto- pues legitima un contraataque a priori no conciliador. De este modo la ciudad acaba por convertirse en un gigante panóptico que crea espacios de prohibición, lugares para los ricos y para los pobres, separaciones entre las clases sociales y el alejamiento, a veces aún en pleno corazón de la ciudad, de ciertos grupos sociales o individuos no *deseables*, pero sobretodo la neurosis de una amenaza latente (in)intermitente.

Son estas barreras físicas, psicológicas o tecnológicas las encargadas de mantener la ubicuidad de un miedo que no siempre se hace eminentemente visible, aunque esté siempre patente. Efectivamente, los mecanismos de vigilancia que nos muestran aquí sirven de demostración paradójica no sólo de una táctica disuasoria –por la que la defensa se organiza en base a una latente respuesta agresiva de al menos igual intensidad que el potencial ataque, si no mayor-, sino que hace visible el miedo implícito en la sociedad actual. Lo relevante de este miedo es que se ha dispersado de una limitación local, para convertirse en globalizado.

De esta forma el sentimiento de amenaza legitima la defensa armada, que se organiza en términos de derecho y por ordenación legal. La complejidad de todo ello radica en que los mecanismos por los que se organiza y fundamenta una colectividad –y por los que se forman sentimientos comunitarios- también generan las justificaciones civiles y jurídicas para la acción violenta.

Así, cuando una medida provisional o excepcional de protección de un territorio se transforma en una técnica de gobierno normalizada, aunque sea en una porción del territorio, se establece una amenaza en la estructura democrática y de libertad que determina a los estados no absolutistas. El poder ejecutivo se extiende entonces sobre la esfera legislativa, pues la ilegalidad del inmigrante –o del criminal- implica su propia invalidez legal, con lo que la actuación sobre éste se fundamenta en la “necesidad” –de alejarlo, de dispersarlo, de combatirlo, por la amenaza implícita que pueda suponer.

De modo parecido, las medidas de protección de los espacios privados replican esta legitimidad –el control del gobierno sobre lo privado en lugares altamente violentos y corruptos ya no es de fiar– pues el grupo social que percibe la amenaza no se identifica ya con aquel amenazante, por mucho que se encuentren ambos dentro de fronteras nacionales compartidas. Esto incide en cómo nos encontramos inmersos en la paranoia de la inseguridad que se transfiere desde las tácticas gubernamentales de la normalización de lo excepcional, y que demuestran cómo la industria de la seguridad y la vigilancia es subsidiaria de la industria militar. De nuevo el estado paranoico del terror se incorpora en la vida privada hasta el punto de que la protección se convierte en una necesidad –de alejamiento de un miedo que tal vez no se combata mediante estas estructuras de seguridad, sino que se potencie.

Es esta noción de necesidad –expandida más allá de toda limitación espacial–, que es urgente en la medida en que la amenaza se manifiesta como tal, volviéndose explícita<sup>199</sup>, la que fundamenta la validez de las medidas tomadas para combatir la coacción y legitima la actuación militarizada<sup>200</sup>. Así, la normalización de este nuevo estado se basa en la norma que lo suscita, que a su vez se fundamenta en la necesidad que legitima toda nueva acción (la cual se ha atomizado, desvinculada ya de la razón que un día la generó).

## La política del miedo y la teoría de la violencia

Tal y como hemos visto con anterioridad, para Jacques Rancière<sup>201</sup>

---

199 Los modos en que la amenaza se manifiesta explícitamente tienen que ver tanto con la percepción de estas manifestaciones, como con los hechos en sí. Creo que la obra de Taylor incide en esa transferencia de sentido y significación que venimos comentando, por la que parte de la apreciación de la conflictividad con la frontera mexicana se basa en una mitología que oscurece las razones y tiñe las actuaciones.

200 En los casos en los que se proclama el “estado de excepción” en un Estado –que se caracteriza por la disolución provisional de la distinción entre poderes legislativo, ejecutivo y judicial, donde el poder ejecutivo acapara los demás– sea por razones legítimas o no, se concreta en la creación de un nuevo cuerpo de normas o de un nuevo orden jurídico. Tal y como comenta Giorgio Agamben, el problema es que la “necesidad” también es subjetiva y por lo tanto implica una valoración moral o política extrajurídica.

Este hecho es de suma importancia pues demuestra una vez más cómo la determinación jurídico-legal depende de un posicionamiento ético que pretende universalizarse pero que no deja de tener una base subjetiva y por lo tanto no generalizable. Todo ello complica las relaciones internacionales y el principio de intervencionismo, y enfatiza la dificultad de establecer límites precisos entre la legalidad y la ilegalidad, así como de determinar las nociones de justicia.

Giorgio Agamben, *Estado de Excepción. Homo Sacer II, 1*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 44.

201 Jacques Rancière, “Política, identificación...”, p.152.



la emancipación política en términos del manejo del daño y de la demostración de la igualdad no tiene cabida en una cultura que escenifica la heterología del otro como una figura para el temor con el fin de civilizar su propio miedo. La gestión del agravio o del daño ha pasado a convertirse en un odio primigenio por el que se colapsa dicha representación. De este modo, la relación paranoica con lo diferente ha implosionado, difundiéndose así la consideración normalizada de un estado extraordinario, que es el de la defensa activa de un territorio –o de una propiedad, como en los casos aquí expuestos- que se considera perpetuamente amenazado. Esta amenaza está vinculada con la expansión generalizada de la política del terror<sup>202</sup>, la cual se relaciona con la sustentación de la violencia por parte de la ley –y que se vuelve cada vez más global, obviando límites nacionales para insertarse en la conciencia de una sociedad mundial.

Así, la ley es un proyecto que consiente y se fundamenta en la violencia con el fin de contrarrestar el poder de los individuos singulares a favor de la colectividad, a la vez que es una forma de creación de vínculos –tal y como comentamos al referirnos a la creación de comunidades sociales. De esta forma las sociedades primitivas se reunían con el fin de luchar contra otros poderes grupales, externos, ajenos a su comunidad. Como ya sabemos, en este monopolio de la violencia ejercida en grupo se genera una dialéctica de inclusión-exclusión que fundamenta y legitima las prácticas de segregación y de alejamiento del otro, así como la política de construcción de fronteras inmunitarias –hacia dentro (en términos de mayoría-minoría) y hacia fuera (en términos de lo extranjero y lo extraño).

Todo esto determina además la segregación, como hemos visto, de los espacios en la ciudad y en el territorio, pues el mundo de lo privado actúa como una micro representación de lo que se define como poder estatal o soberano. Una nación tiene límites y fronteras de control o repulsión y detención de lo foráneo del mismo modo que los tiene la propiedad privada, enfatizándose la primacía de un territorio centrado localmente sobre aquel carente de limitaciones y por lo tanto, global. Es la política del miedo la que se globaliza, a la vez que las estructuras de protección se hiperbolizan en contextos cada vez más localizados.

---

202 El “terror total” practicado en los campos de exterminio nos ha enseñado como éste no se basaba en la eliminación física de todo aquel percibido como diferente, sino en la erradicación de la cualidad de ser diferentes de las personas, lo cual implica el fin de su individualidad así como de su capacidad de actividad autónoma. Objetivados y reducidos a elementos carentes de autonomía, los individuos pierden toda libertad propia de su condición humana, pasando a ser elementos determinados por la anomia.

Así lo demuestran las obras de Muntadas y las de Geers, que en ocasiones se acercan a aquellas en las que Taylor muestra los mecanismos de funcionamiento y detección en la frontera entre México y los USA. Existe entonces una dicotomía en el orden social que funciona en base a lógicas binarias de oposición y que se reproduce en diferentes escalas de organización (desde lo macropolítico global a las estructuras micropolíticas cotidianas locales).

Tal y como comenta Peter Weibel en "La teoría de la violencia", texto que ya hemos mencionado, no es de extrañar que Carl Schmitt, siguiendo esta lógica dialectal, concretara el concepto de lo político como la *determinación del enemigo*<sup>203</sup>, o como la distinción selectiva entre el amigo y el enemigo que es determinada, en última instancia, por el soberano<sup>204</sup>.

Para Schmitt el pilar sobre el que se levanta todo sistema de normas jurídicas no es una *norma fundamental*, sino una decisión que determina los límites del orden jurídico y separa a los miembros de una comunidad (amigos) de los que pueden representar una posible amenaza existencial (enemigos). De este modo, el estado no sólo dispone del monopolio de la violencia, sino del derecho a decidir los motivos políticos de su actuación. El peligro radica entonces en que la fundamentación de lo político derive del monopolio de la violencia.

---

203 Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlín, 2002, pp. 20-78, (1ª ed. 1932), citado en Peter Weibel, op. cit., p. 171.

Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, texto íntegro en [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/CarlSchmitt/CarlSchmitt\\_ElConceptoDeLoPolitico.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/CarlSchmitt/CarlSchmitt_ElConceptoDeLoPolitico.htm) (consultado julio 2009).

204 Efectivamente para Schmitt –que, aunque fue eventualmente alejado del partido nazi, realizó intensas y numerosas aportaciones doctrinales a una posible teoría nacionalsocialista del derecho y consideraba al Führer como el protector de éste por excelencia- el soberano es aquel que decide sobre el *estado de excepción* y por lo tanto tiene el poder de disolver el aparato de gobierno. Schmitt considera así al soberano como el único capaz de restablecer un orden, pues la disolución de la división de poderes no significa la ausencia de norma, sino la posibilidad de la aparición de una nueva forma de poder vigoroso que reordene y reconstruya lo político sobre bases más firmes. Se produce así, en la dictadura tradicional, una separación entre la norma del derecho y su ejecución, que no está ya dictada por su realidad político-histórica y su decadente lógica.

"La dictadura es una sabia invención de la República Romana, el dictador un magistrado romano extraordinario, que fue introducido después de la expulsión de los reyes, para que en tiempos de peligro hubiera un *imperium* fuerte que no estuviera obstaculizado, como el poder de los cónsules, por la colegialidad, por el derecho de veto de los tribunos de la plebe y la apelación al pueblo". Carl Schmitt, *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum Proletarischen Klassenkampf*, München-Leipzig, 1921. Versión español de José Díaz García, Alianza Editorial, Madrid, 1985, 1999, p. 33. Citado en Diego Luis Sanromán, "Carl Schmitt. La cuestión del poder", *Nomadas10. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, julio - diciembre 2004, Publicación electrónica UCM, Madrid. <http://www.ucm.es/info/nomadas/10/dl-sanroman.pdf>, p.3. (consultado julio 2009).

Si aceptamos esta idea que sostiene que la violencia fundamenta la sociedad civil y su legislación parece claro cómo la violencia que queda en manos del Estado se encuentra legitimada por la ley y así bajo el abrigo de la justicia. En cambio, todo ejercicio violento exterior al poder estatal o soberano se considera una amenaza por ser ya ilegal, por estar fuera de la ley. Queda así demostrado cómo el interés primario de la ley parece ser defender su propio derecho a la violencia<sup>205</sup>. Dicho derecho se ha extendido ahora, tal y como se ha comentado en varias ocasiones a lo largo de este texto, más allá de las limitaciones fronterizas de territorios concretos, expandiéndose en un mundo que ahora sí es considerado globalmente.

### ¿Un arte violento?



Fig. 53, Kendell Geers, *Suburbia*, 1999. Una pieza de la serie

Si, tal y como ha declarado el artista Kendell Geers, sus piezas buscan la perturbación del espectador haciendo algo más que mostrar una violencia consensuada, es necesario ver de qué modo lo logra, pues sus mecanismos de representación y su lenguaje parecen aproximarse a esta noción del derecho propio a la acción radical.

205 De este modo la preocupación del Estado no es combatir la delincuencia, que se encuentra dentro de sus determinaciones de legalidad-illegalidad lo cual legitima toda acción para mitigarla, sino que teme a aquella violencia que se encuentra en situación de legitimar o de cambiar las relaciones jurídicas. Weibel citando a Derrida, comenta como es éste el caso del terrorismo, que, si resultara vencedor, podría legitimarse, a posteriori, del mismo modo que el Estado. La violencia terrorista es así una actuación que busca la victoria sobre la violencia estatal con el fin de sustituirla, anticipando un nuevo orden jurídico que, una vez establecido, justificaría su acción.

Por otra parte tras un estado de guerra, cuando un país vence a otro, este primero no sólo es reconocido como vencedor, sino que el país vencido debe adoptar su legislación. Ambos casos demuestran "que el triunfo de la violencia es creador de derecho y, en consecuencia, también sustentador de la ley".

Peter Weibel, op. cit., pp. 176, cita 180.

Efectivamente, al mostrarnos inmersos en una realidad violenta de la que somos partícipes, Geers potencia una respuesta encaminada a defender nuestro propio derecho a la violencia. En ese sentido su trabajo genera un loop de retroalimentación de un lenguaje que se manifiesta por su inmediatez y su arrogancia violenta, que participa de los mismos mecanismos por los cuales el poder normaliza el miedo y la respuesta en términos de agresión.

Así como el Estado legitima una acción violenta contra lo que considera ilegal, Geers muestra respuestas “privadas” potenciales del mismo tipo, y lo hace repitiendo estos mismos mecanismos de actuación. En el caso de la serie *Suburbia* asistimos a una disposición sistemática y ordenada, en un formato cercano al archivo, de una serie de fotografías casi documentales. Pero en ella, contrariamente a la obra de Muntadas –cuya disposición refuerza la estética del elenco mostrándonos detalles relevantes que enfatizan la tecnología del control ante las que el artista se mantiene como espectador al margen de la realidad que documenta- Geers incide en la radicalidad de lo mostrado, como si esta representación fuera capaz de sostener por sí sola la realidad de lo señalado.



Fig. 54, Antoni Muntadas, *Fences/Rejas*, 2008. Una pieza de la serie

La pieza de Muntadas, que viene de una preocupación por la traducción cultural y por lo que ella supone en términos o no de entendimiento e interpretación de las imágenes, mantiene la distancia de aquel que muestra sin interpretar. En cambio Geers, que proviene

de un ambiente tal vez más radical y violento, procesa un proyecto similar al del artista catalán de un modo completamente distinto. En este sentido la mirada de Muntadas se acerca más a una global y en cierta manera “desvinculada” de la particularidad que muestra –siendo por ello, desde mi punto de vista, más efectiva a la hora de señalar una conflictividad precisa-, mientras que Geers está completamente inmerso en su especificidad local, manteniendo una mirada centrada localmente, que no logra apelar más que a sí misma. Este hecho introduce lo tautológico implícito en lo local que, como veremos, tiende a legitimar su propia especificidad al margen de su posicionamiento relativo en un panorama mayor.

Así, parece que Geers reclama la violencia mostrada como un mecanismo de activación del espectador, una especie de catalizador que persigue la respuesta activa pero que, tal vez, genere dos respuestas encontradas: por un lado no parece dejar otra opción *adecuada* que una respuesta violenta a toda potencial agresión, pero por otro sus piezas tienden a quedar en la mera representación y reescenificación acrítica de un status quo general.

Esta cuestión es de vital importancia aquí, pues obras como las de Geers repiten los mecanismos por los cuales los elementos de poder tienden a legitimar su acción y a normalizar estados excepcionales de terror, incidiendo en su estabilización e incorporación en todas las esferas de la vida cotidiana. Desde mi punto de vista la mayor parte del trabajo de Geers incide en una mera representación de la violencia, tan saturada hoy, repitiendo los mismos mecanismos por los cuales las imágenes de guerra, violencia, pobreza o catástrofes naturales ya no nos afectan, como espectadores, hoy. En este sentido la representación de la violencia se ha asumido también dentro de un estado de normalidad que no parece tener efectos sobre nuestra realidad cotidiana<sup>206</sup>, con toda la complejidad que este hecho supone.

---

206 Sin intención de entrar en este tema en profundidad hay que decir cómo, desde la caída de las torres gemelas de Nueva York, seguidas de las escenas de muertes en directo a las que nos hemos “acostumbrado”, se ha provocado una crisis en la visión, en la imagen y en la distinción entre la realidad y la ficción. La realidad se ha visto desbordada por un exceso de visibilidad y aquello que formaba parte del imaginario colectivo se ha hecho real. Asistimos entonces a un “retorno de lo real como un efecto verosímil de la ficción”. Pedro A. Cruz Sánchez, *La muerte invisible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Tabularium, Murcia, 2005, pp.126 y 150.

De este modo la imagen ha pasado de producir verdad –resultando creíble-, a suministrar ficción (la caída de las torres) –siendo hipercreíble-, y de ahí al estado actual de crisis que padece, donde la imagen no es ya verdadera ni verosímil (Pedro A. Cruz Sánchez), carente de toda capacidad de configurar una *realidad* (sea esta imaginaria o real). Así, la imagen se ha desconectado de la apariencia de realidad que en un momento determinado representaba, dejando de tener efectos posibles sobre ésta. Esto es particularmente cierto en lo que a la violencia se refiere, pues esta se manifiesta vinculada a una larga tradición iconológica que ha sido no sólo corroborada, sino des-

En todo caso, una posible reflexión se encamina entonces no tanto a la inmanente respuesta agresivamente explícita propuesta por Geers, sino a la radicalidad y peligrosidad de los mecanismos de represión que normalmente no se visibilizan. El exceso retórico de la violencia explotada por Geers obvia, por su excesivo centramiento localizado, la complejidad en la que se inserta, como si por su cercanía y paralelismo con el elemento tratado perdiera de vista su verdadera naturaleza. Así, obras como la de Geers<sup>207</sup> demuestran cómo no es por tanto la violencia definida y aceptada como tal lo complejo y amenazador, pues ésta se encuentra incorporada en términos de *lo habitual*, sino aquello que se legitima por medios poderosos como una violencia adecuada o justa. En este sentido la noción de la justicia de la violencia tiene una naturaleza global, que trasciende la concreción del acto violento y de su lugar, desvinculándose de éste.

Finalmente y en cierta forma creo que las piezas de Geers se encaminan hacia la justificación de según qué violencia, perpetuando la legitimación de la acción violenta, lo cual es preocupante en términos de emancipación y autonomía política. Al vincular imágenes sexuales con imágenes de violencia o de fervor religioso, al realizar juegos de lenguaje que buscan la provocación, al recomponer estrellas invertidas mediante alarmas policiales o al quemar un coche en el

---

bordada. De ahí la práctica ausencia de efectos que pueda tener sobre lo real, pues no existe ya un modo de certifique su contenido de autenticidad.

207 Y en concreto la exposición *Kendell Geers. Irrespektiv*, realizada entre julio y agosto de 2008 en el DA2 de Salamanca. Esta muestra, organizada como una retrospectiva del trabajo de artista de los últimos diez años, estaba formada por una serie de objetos, fotografías, videos, instalaciones, esculturas, piezas en neón y dibujos en gran formato que jugaban con la idea de la seducción/perturbación, utilizando estrategias y temáticas vinculadas con la violencia, la sexualidad o el miedo. Muchas de las piezas utilizaban elementos y formas explícitamente agresivos o relacionados con la lucha violenta, como son los cristales rotos, las cadenas, los alambres de espino, las luces de ambulancia o policía, los altavoces de mano, las redes, el fuego (explícitamente un coche ardiendo), calaveras, imágenes pornográficas, lenguaje violento...

Así por ejemplo encontrábamos piezas como *Self Portrait* (1995), que no era más que el cuello roto de una botella de cerveza Heineken importada, en un juego a caballo entre lo lúdico del contenido y lo agresivo de su resultado. La pieza *Song of the Pig*, (*Canción del cerdo*) (1998-1999), era un pasillo formado por 60 bolsas de cadáveres que colgaban de las paredes esperando abiertas a ser rellenadas, tal vez tras una masacre. Algunas piezas de neón o las realizadas con led digitales abordaban la expresión de la violencia utilizando el lenguaje verbal, en unos trabajos más interesantes y sofisticados que pretendían superar las limitaciones de lo que puede ser expresado en una estructura como la verbal.

Pero paradójicamente, el excesivo uso de un lenguaje formal así como de una iconología, iconografía y estéticas violentas no parecían poner a prueba los límites de los códigos morales aceptados, sino enfatizar cómo la violencia es parte constitutiva de nuestra realidad consensuada, reforzándose su normalización.

Más información en <http://www.salamancaciudaddecultura.org:81/descripcion.php?id=181> (consultado julio 2009).

recinto expositivo, Geers muestra un elenco de actitudes o respuestas humanas que ya conocemos, que ya hemos visto, que ya hemos denunciado y que sabemos que provocan una respuesta emotiva que no cuestiona nuestra ética sino que potencia la heredada, pues inciden en nuestro propio derecho a la violencia como respuesta.

Efectivamente, ante una vitrina rota de una pedrada (tal y como mostraba una pieza de su exposición en Salamanca), ¿qué refutación nos queda? Quizá sólo la aceptación de la normalización de lo radicalmente violento.





### 3. 3. URGENCIA/EMERGENCIA, EL VOLVERSE EXPLÍCITO

El término urgencia<sup>208</sup> proviene del latín *urgentia* y significa la falta apremiante de algo que es necesario. Se refiere además a aquello que debe realizarse de inmediato, a lo que es perentorio, así como a la obligación de cumplir una ley o un precepto. Lo urgente se relaciona entonces con lo decisivo, con lo que no puede ser postergado o eludido, con lo que se torna un deber ético o moral para con uno mismo o para con los otros, dada una situación determinada. Supone también una cualidad específica de lo real por lo que cierta respuesta es requerida y se hace necesaria sobre lo explícito. La urgencia se relaciona entonces con la necesidad dentro de la concreción.

Esto es importante pues la urgencia a su vez articula mecanismos de reorganización en el relativo posicionamiento de los integrantes del mundo global y requiere acciones específicamente localizadas que incidan en problemáticas concretas.

Por su parte la emergencia se relaciona, para el caso que nos ocupa, con el emerger de lo que va haciéndose explícito –tal y como mencionamos ya-, además de ser una cualidad de la complejidad de los sistemas por la cual elementos simples se organizan dando lugar a estamentos superiores a ellos. Supone así un sistema de coordinación que busca superar las condiciones y carencias de un momento dado a favor de una mejora que incorpora a los integrantes arriba mencionados. Esto conlleva una estructuración de demandas y respuestas que incide en el vínculo entre lo *necesario* y lo *legítimo* de la respuesta.

Pero dicho vínculo, lejos de ser meramente positivo, determina absorciones y normalizaciones conceptuales y de facto que inciden en la frágil articulación entre lo individual y lo colectivo, entre lo local y lo global, y en la mutabilidad de lo fundado de todo posicionamiento específico.

---

208 Aquí las diferentes acepciones de urgencia según el diccionario de la Real Academia Española:

1. f. *Cualidad de urgente.*
2. f. *Necesidad o falta apremiante de lo que es menester para algún negocio.*
3. f. *Caso urgente.* "Lo necesito para una urgencia". "El hospital quedó saturado por las urgencias".
4. f. *Inmediata obligación de cumplir una ley o un precepto.*
5. f. pl. *Sección de los hospitales en que se atiende a los enfermos y heridos graves que necesitan cuidados médicos inmediatos.*



### 3. 3. 1. ESPACIO PRIVADO, ESPACIO PÚBLICO: LO OBSCENO

Cuando hablábamos de cómo los gestos privados se solapaban con el espacio público —que, como sabemos, no siempre es compartido— nos estábamos refiriendo también a un modo de incidir en las nociones de lo público y de lo privado en relación con un modo de habitar y concebir el mundo global desde ciertas políticas de la identidad. Esto problematiza la aparente continuidad entre lo local de los gestos privados y lo global de su desarrollo en un espacio que, no por concebirse de modo general, es universal ni homogéneamente común. Este hecho introduce una paradójica manifestación simultánea de gestos particulares en un espacio in-apropiado, inespecífico y públicamente indeterminado (lo que conlleva una desconexión de la especificidad que los gestos representan y de cualquier noción identitaria). Algo de todo esto existe en *Tualem*, una obra de Kabakov que supone la repetición de ciertos gestos de su identidad rusa/comunista en un espacio ya deslocalizadamente general.

El libro de artista de Ilya Kabakov (Ucrania, 1933) *Tualem, The Toilet, Die Toilette: Installation*<sup>209</sup> (figs. 55-60) se inicia con una descripción detallada del proyecto del mismo título: “La instalación está realizada en la parte de atrás del Fridericianum y consiste en una réplica exacta de los servicios que se construían entre 1960 y 1970 en las provincias rusas en las cercanías de las estaciones de autobuses y trenes. Todos los rusos están familiarizados con estas estructuras y construcciones, con su ambiente, su descuido, su olor, color... Hay ventanas abiertas bajo el techo. La entrada para hombres y para mujeres está en lados contrarios. Las puertas están pintadas de un marrón-rojizo oscuro. El interior es repulsivo. Entre finas paredes se encuentran espacios elevados con cemento, con un agujero negro en el suelo. Por supuesto a nadie se le ocurre sentarse, sino que todo el mundo se queda en una posición sentada-de pie, en lo que se llama en Rusia la posición del águila. No hay puertas que separen los espacios, por lo que cualquiera puede ver al otro haciendo sus necesidades. Los espacios para hombres y mujeres no se diferencian en nada.”<sup>210</sup>

---

209 Se trata de una edición limitada de 500 ejemplares que contiene anotaciones manuscritas del artista, así como esquemas, dibujos y fotografías del proyecto concebido para la *Documenta IX* de Kassel de 1992. Las imágenes que se adjuntan a continuación, así como cierta información exclusiva, provienen de este libro, en concreto de la copia n° 332 perteneciente al Museum of Modern Art, MoMA de Nueva York. Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet, Die Toilette: Installation, Documenta IX*, Kassel 1992. Publicado en los USA, Ilya Kabakov, 1993. Traducción propia.

Todas las imágenes aquí mostradas provienen de este volumen.

210 Ibid., p. 5

El mecanismo de acceso a la instalación, así como su colocación marginal tras el edificio principal de la *Documenta* y su aspecto replicaba exactamente los baños públicos soviéticos –que carecían de toda noción de privacidad- articulando una reconstrucción fidedigna de éstos, una especie de documento. Así, materiales de construcción humildes y básicos –como arena, cemento, yeso, cal o madera- fueron utilizados para crear una especie de barracón doble encalado de modo descuidado, con dos accesos parapetados por un pequeño muro, techo de madera y con cuatro ventanas alargadas situadas directamente bajo el techo. Así mismo los visitantes de dicho proyecto, instalado con motivo de la novena edición de la *Documenta* de Kassel en 1992, debían aguardar haciendo dos filas diferenciadas entre hombres y mujeres para acceder al espacio. No había nada llamativo en dicha construcción sino tal vez su humildad, su marginalidad, su dejadez: un edificio cuanto menos inusual de encontrar en el contexto de la *Documenta*.

La ausencia de pertinencia de una construcción similar en una de las más relevantes exposiciones mundiales de arte contemporáneo se potenciaba aún más al acceder al interior del espacio. En éste se encontraba algo completamente impropio de un baño público, que alejaba la construcción de toda noción “documental de lo real” para generar un imposible: un típico apartamento soviético de dos habitaciones, perfectamente amueblado y acondicionado se alojaba en su interior.

En la mitad de “hombres” se encontraba el salón mientras que en la mitad de “mujeres” estaba la habitación. Ambos espacios estaban dotados de todo tipo de detalles, concebidos con gran minuciosidad, como si una paradójica (y detallada) cotidianeidad se desarrollara ante los ojos de unos sorprendidos espectadores.

Nos recibía así, en el salón, una mesa –colocada para almorzar - alrededor de la cual había varias sillas-, un sofá, diversos aparadores con enseres, una estantería con libros... Había también bombillas en el techo, lámparas de pie, objetos decorativos como jarrones o relojes, cuadros y tapicerías que colgaban de las paredes y diversos útiles de cocina se agrupaban alrededor de uno de los “agujeros negros” (que ahora hacía las funciones de cocina). En la habitación encontramos una cama, perfectamente dispuesta, una cuna para un niño –que albergaba una manta y varios juguetes-, un armario –del que colgaba algo de ropa-, una mesa, un aparador, más juguetes en torno a otro de los “agujeros negros”, algunas fotografías, cuadros y tapicerías decorando las paredes. Ningún detalle faltaba en estos peculiares espacios habitacionales que, alejados de su naturaleza pública por la

intimidad de los hábitos desplegados en ellos, se aparecían con total naturalidad.



Fig. 55, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992. Imagen del manuscrito

Así todo adquiriría en *Tualem* un particular aspecto de normalidad, de cotidianidad, de apariencia de una vida diaria ordinaria, humilde y simple. (Todo estaba cuidado dentro de un cierto sentido de dejadez como el que identificábamos en la construcción poco cuidada y mal acabada del establecimiento, que no había sido concebido para un uso continuado privado ni como un espacio de intimidad, sino que había sido ocupado y apropiado en el a posteriori de su concepción.) Esta naturaleza contrastaba aún más con esa consistente utilización y acondicionamiento del espacio que tan inquietante resultaba, donde hasta unos visillos de encaje colgaban de las elevadas de ventanas que, casi como respiraderos, se abrían por encima de los habitáculos destinados a albergar los agujeros que sirvieron, tal vez en algún momento, de “inodoros”.

“Los platos aún están puestos, una chaqueta está colgada en una silla, la vida transcurre aquí con normalidad, como el hogar de una

familia decente, limpia, común, que quizá sólo ha ido a ver a los vecinos de al lado”, añade Kabakov en su manuscrito. Efectivamente, la vida parecía transcurrir en este extraño lugar de modo tal que la inmanencia del acontecimiento se encontraba latente en este despliegue de cotidianidad.

La instalación de Kabakov documenta, con particular ironía, ciertas nociones altamente específicas de la concepción de los espacios públicos y de los privados en Rusia, articulando un particular diálogo local en medio del espacio globalizado de la *Documenta*. Así, mediante la minuciosa “reproducción” de unos aseos públicos y de un típico y modesto apartamento<sup>211</sup> Kabakov se refiere a cierta realidad de la ocupación del espacio (y por lo tanto de su consideración “público-privado”) de la antigua Unión Soviética. Pero, a la vez que su obra “replika” esta realidad también se aleja de ella, pues la coincidencia de los dos espacios en uno sólo supone una inverosimilitud que provoca un imposible: que un baño público aloje un apartamento convencional cualquiera.

### **La reproducción de lo real**

Este hecho introduce una paradoja interesante –que evidencia una particular concepción de los estados comunistas en occidente– de modo que la reproducción tan fidedigna y detallada de los aseos y del apartamento hizo que el espectador occidental medio típico extrajera una curiosa conclusión: que los rusos viven en baños<sup>212</sup>.

En una entrevista concedida a Robert Storr en 1995<sup>213</sup> Kabakov comentó cómo una gran parte de los espectadores occidentales con-

---

211 Que por su localización en un espacio de carácter público alude por un lado a las viviendas comunales rusas, donde se alojaban varias familias compartiendo lugares públicos como la cocina o el baño, pero por otro a la progresiva privatización del suelo público.

212 Tal vez nadie acabó de leer esta obra al margen de la literalidad de lo explícito. Curiosamente en Rusia Kabakov no recogió buenas críticas con esta pieza y fue acusado de poner en vergüenza a su sociedad. Muchos comentaristas evocaron un curioso proverbio ruso: “no saques tu basura fuera de tu cabaña” (lo que significa que no debes criticar a tu propio pueblo delante de extranjeros). Parece evidente que la lectura de la pieza de Kabakov se hizo en términos de la evocación de unos desechos que se identificaron como propios, y su despliegue internacional suponía la inevitable profanación de Rusia entera. Es curioso como el contexto del arte puede desplegar una evocación de la realidad que provoca su identificación con lo que se considera propio y verdadero, y así susceptible de incidir –y de ofender– lo real.

Svetlana Boym, “Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias” en <http://www.artmargins.com/content/feature/boym2.html> (consultado junio 2007).

213 Robert Storr, “An Interview with Ilya Kabakov”, *Art in America*, Nueva York, enero 1995.



frontados con esta instalación “rusa”<sup>214</sup> creyeron estar viendo en ella una descripción etnográfica de la propia Rusia, en la que el artista revelaba exactamente cómo eran las cosas en aquel país. Así vista, la obra no consistiría más que en un mero traspaso y reproducción de



Fig. 56, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992

un modo de habitar muy localizado, enfatizando la (im)posibilidad de la inserción de lo específico (la realidad social rusa) en el contexto de un mundo global (el espacio internacional que suponía Kassel en el momento de la *Documenta*). De este modo, el factor “descriptivo” de

---

214 Kabakov explica, en el mismo lugar, cómo en occidente mientras que los artistas occidentales son reconocidos como personalidades individuales diferenciadas, los rusos son considerados bajo la etiqueta general de “artista ruso”, aunque tenga este nombre y apellidos, claro.

una sociedad concreta y así el valor “etnográfico” de la pieza superaba todo contenido metafórico en ella, y su lenguaje en términos alegóricos se reducía a la descripción detallada de un cierto *status quo* general –lo cual llama la atención sobre los modos en que se construyen e interpretan las identidades otras, pues esta consideración etnográfica parece relegar la pieza de Kabakov al discernimiento de si era o no representativa de la realidad del pueblo ruso, anulando cualquier otra interpretación posible (y obviando su contenido de obra de arte).

Para Kabakov esto fue así por el origen “no occidental” de la pieza, por la relación preconcebida del público con la realidad rusa –y su *particular* visión sobre lo público- y porque el artista utilizaba numerosas referencias soviéticas que un espectador occidental medio desconoce y que despiertan asociaciones muy diferentes de las que generarían en su propio país.

Por ello, la particular precisión de la pieza y su concreción (en términos de detalles y de re-evocación de lo real) –su especificidad localizada- era incapaz de trascender sus referencias contextuales, induciendo una lectura de la obra en términos más sociológicos que artísticos. La pieza excitaba así una fantasía occidental parcial sobre la realidad social de Rusia, evidenciando lo limitado de su capacidad de especulación.

### **El arte, según Kabakov**

Tal y como cuenta Kabakov, el punto de partida de esta obra son sus memorias de infancia, que se remontan al momento en que fue aceptado en un internado de arte de Moscú. Ante tal hecho su madre decidió abandonar su trabajo en Dniepropetrovsk y tomar un puesto en la lavandería de la escuela, con el fin de estar cerca de su hijo. Carente de un apartamento –para tenerlo había que tener permisos de residencia especial- ni de otro lugar donde vivir, se acomodó en el cuarto de la lavandería –que a su vez era un antiguo baño transformado- hasta que fue denunciada a la dirección por algún colega o miembro de la escuela. El niño Kabakov sufrió así el trauma de no tener un lugar con su madre en el que poder vivir<sup>215</sup>.

Por otra parte, al hablar de sus memorias en la escuela de arte y de su formación, Kabakov remarca cómo el sentido de que las cosas jamás iban a cambiar, de que el tedio y el hastío –así como la imposición y la disciplina de la sociedad soviética, que le obligaban a hacer exactamente lo que se esperaba de él- permitían a su vez al artista,

---

215 Svetlana Boym, op. cit.

así como a algunos de sus compañeros, concebir el arte como el último resquicio viable de posibilidad. El arte era entonces el único reducido accesible donde instalar una vida como la que habrían querido vivir.

Kabakov salió de Rusia en 1987 y no regresó hasta su exposición en el Hermitage de San Petersburgo en 2004. Si durante su estancia en la Unión Soviética<sup>216</sup> el trabajo del artista tomó la forma de álbumes –colecciones fragmentarias de objetos soviéticos encontrados, así como sede de un elenco de personajes-, en el exilio se dedicó al concepto de la “instalación total”. Se trataba de recrear por medio de ello una atmósfera y un sentido, de configurar las condiciones de la posibilidad, del renacimiento de lo urgente que requiere de una respuesta, de una actuación, de un compromiso que no puede demorarse más.

De este modo, invitado a participar en la *Documenta* de Kassel y sintiéndose desamparado y un extraño en el reducto occidental del arte por excelencia, Kabakov recurrió a la reconstrucción de la experiencia materna con el fin de trascender su propia desubicación. *Tualem* se convirtió así en un espacio de arte capaz de reconvertir lo traumático a través del uso de lo insólito, de lo inesperado.

En este sentido la instalación no supuso más (ni menos) que el uso viable de la posibilidad de trascender la propia inseguridad y desamparo ratificando una utilización concreta del espacio en el despliegue de un modo de habitar cercano a la apropiación. Efectivamente Kabakov hace del espacio público reconstruido del baño un lugar apropiado e íntimo –que ahora ha pasado a ser doméstico y privado- para enunciar su origen soviético, y así su particular sensibilidad. Lo

---

216 En los años 70 y 80 Ilya Kabakov estuvo vinculado al movimiento extraoficial moscovita conocido como NOMA, una suerte de conceptualismo romántico que más que una escuela se organizaba como una subcultura y como una forma de vida. En el periodo tras el deshielo de Khrushchev, los juicios a Sinyavsky y Daniel y la invasión de Checoslovaquia de 1968 la vida cultural en las publicaciones oficiales y en los museos se hizo más restringida. Un grupo de artistas, escritores e intelectuales crearon una especie de vida paralela excavada entre las instituciones soviéticas.

Estilísticamente el trabajo de los conceptuales fue visto como el paralelo soviético al arte pop, sólo que en vez de utilizar elementos de la industria publicitaria utilizaban elementos triviales y cotidianos de la vida soviética (demasiado insignificantes y banales y por ello, y por su exceso de “humanidad”, convertidos en tabú). El arte de los conceptuales era fragmentario pero lo que lo hacía significativo eran las conversaciones, los descubrimientos, los diálogos semi-privados de una comunidad no oficial. Se trataba de un grupo excéntrico de individuos que participaban de los mismos peligros en su vida cotidiana, de lo cual extraían un sentido de comunidad.

Kabakov observó cómo en Rusia desde el siglo XIX el arte ocupó el lugar de la religión y de la filosofía suponiendo una guía de la vida. Lo que en el siglo XIX fue la novela metafísica-épica se transformó en instalaciones artísticas en los 70. Se trataba de proyectos que buscaban decir todo sobre todo, y estos conceptuales también continuaron la tradición de hacer de la creación de arte un estilo de vida así como de una forma de resistencia.

importante es cómo este traspaso de lo general a lo particular, de lo externo y público a lo doméstico e íntimo permite al artista introducirse en un mundo ajeno, manifestando así la importancia de los modos de habitar el espacio moderno<sup>217</sup>.

Hay en esta necesidad *de instalarse una vivienda en el exilio*, algo que manifiesta la tragedia del desplazamiento y la urgencia del restablecimiento del lugar propio –y la necesidad de subsumir lo específico en lo común. En la instalación de Kabakov parece hacerse más explícito que nunca cómo el habitar supone el desarrollo de ciertos hábitos en el espacio, lo que conlleva la apropiación de éste fundamentalmente en términos de localización psicológica, de mapa emotivo y conceptual, de lugar de pertenencia y de inmunidad. Así el despliegue de una cotidianidad simulada en un contexto imposible aparece de pronto como una oportunidad utópica de resistencia en un mundo carente ya de esperanzas posibles.

### Lo obsceno

Tal vez toda la confusión relativa a la pieza de Kabakov y su lectura “literal” como espacio sociológico reproducido se deba al contenido de obscenidad implícito en la instalación. Del latín *obscenus*, al término obsceno se le atribuyen dos orígenes: *ob* (hacia/ con referencia a/ contra) *caenum* (suciedad), que alude a aquello que ofende al pudor, y *ob scenum* (escena) que se refiere a lo que se encuentra fuera de escena –y que pertenece, por lo tanto, a los márgenes (en todo su sentido).

Aunque es evidente la vinculación de esta pieza con el urinario de Duchamp o con ciertas obras Manzoni (y con el inherente proceso metabólico del arte<sup>218</sup>), el aseo de Kabakov supone, ante todo, lo in-

217 Pero además, la ambigua recepción de la pieza de Kabakov recuerda cómo las imágenes locales han de convertirse en globales con el fin de insertarse en el panorama mundial. Así, si bien la parcial comprensión de la obra no interfiere en la capacidad de ésta de generar novedosos espacios de reflexión, apunta también a la necesidad, por parte de la comunidad global, de apropiarse de mecanismos particulares de comprensión del mundo con el fin de establecer un lugar común compartido –tan difícil de consensuar.

218 Recordemos que el urinario de Duchamp, una irreverencia escatológica en sí misma, se convirtió en el paradigma de la vanguardia y supuso el cuestionamiento de la producción artística así como de las relaciones entre la alta cultura, la producción masiva, el límite del museo y el rol del artista. Manzoni por su parte en su *Merda d'artista* se refiere, con gran ironía, a la degradación y al poder del arte y supone una reactualización de ciertos conceptos duchampianos. Por otro lado, el uso de elementos tan vinculados con el metabolismo humano y con sus desechos finales se relaciona con lo informe, con lo formal digerido y deformado, vinculándose con la producción del arte y su sentido.

Finalmente, si Duchamp y Manzoni juegan con la presencia aurática atemporal

concebible, esto es, la habitación del más inhabitable de los espacios. En este caso por obscenidad no nos referimos pues a lo implícitamente vinculado a lo escatológico o impúdico de representar un baño público, sino a lo que se encuentra fuera de foco, fuera de lugar. La obscenidad<sup>219</sup> en Kabakov se refiere así a lo que es inusual, a lo que se encuentra en tensión con el escenario establecido. La cuestión consiste en dilucidar con precisión qué es lo que se desenfoca en esta pieza.



Fig. 57, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992

del objeto en relación a su contexto, Kabakov se centra en el drama de un tiempo capturado en un espacio que actúa tanto de sustitutivo del lugar del museo como de la propia casa.

219 Lo obsceno, tal y como retomaremos al referirnos al sentido de lo “oculto” de las obras de Taryn Simon (página 361 y siguientes), tiene que ver, según Baudrillard, con el exceso, con la *promiscuidad* de la imagen en un tiempo definitivamente mediático. En este sentido la obra de Kabakov también manifiesta el exceso de lo mostrado, la minuciosidad de una imagen que se ha desocultado, haciéndose completamente visible.



Ya hemos visto cómo el tipo de aseo representado aquí era comunal, así como lo eran las residencias ordinarias de la gente común. El hecho del vivir en comunidad no es para Kabakov una catástrofe de la que haya que escapar sino que pertenece a la normalidad de la *psyché* rusa, donde la existencia individual sólo tenía sentido en el contexto de pertenencia a una comunidad, puesto que su mentalidad se encuentra históricamente enraizada en *la vida entre los otros*. También hemos señalado el sentido de desamparo, pobreza y repulsión que genera la pieza, donde la vida cotidiana continúa con normalidad al lado de unos “agujeros negros” que han perdido su sentido, su olor, disimulándose de este modo su ser explícito.

Pero nada aparece fuera de lugar dentro de este peculiar apartamiento, nada está aquí al margen de lo establecido para un espacio habitacional cualquiera –a excepción de su localización. Al contrario, todo en él, la cuidada disposición y selección de los elementos –que alude a una relación particular con el objeto-, su detalle, remite a una voluntad de apropiación, adecuación y superación de un espacio no sólo común, sino ajeno en su utilización. Además, Kabakov describe a los habitantes de este lugar como una familia común, por lo tanto no asistimos exactamente a una representación de la marginalidad aquí<sup>220</sup>.

Toda esta especificidad y concreción, toda esta reelaboración sistemática, este despliegue de cotidianidad remite a una determinada narratividad, a una acumulación temporal y a una historia concreta que nos es contada desde un posicionamiento particular. Es su paradójica “naturalidad” la que lleva a lecturas inusuales, pues Kabakov no abandona en sus instalaciones su origen y su cultura, estableciendo un diálogo entre el este y el oeste e introduciendo una discontinuidad en la supuesta homogeneización del planeta que estamos sufriendo.

### **Lo común, los objetos, el espacio**

El propio artista, al hablar sobre sus instalaciones y sobre su gusto por el objeto, que utiliza para articular y desatar la memoria, el recuerdo y una cierta línea narrativa, menciona la diferente relación con los objetos que existe en Occidente y en los países del Este<sup>221</sup>,

---

220 Por otra parte también debemos considerar la incapacidad manifiesta del occidental medio de adoptar sobre el mundo una mirada que no se construya directamente desde su propia realidad. Este hecho hace que su valoración sobre el Mundo –otros mundos- dependa siempre de los mecanismos de conocimiento que articula sobre su propio contexto.

221 Amei Wallach, “Ilya Kabakov flies into His Picture”, *Art in America*, Nueva York, noviembre 2000.

enfaticando la brecha existente entre ambas culturas.

Para Occidente el objeto aparece como algo que poseer, que configura un espacio, una realidad, un estatus, una forma de estar en el mundo que ayuda a su propietario a vivir y a trabajar, que lo moldea y expresa su personalidad, a la vez que los espacios donde se acumulan pierden su significado individual progresivamente. En cambio para los antiguos soviéticos es el espacio el que alberga una memoria, un sentido y una historia. Los objetos eran, en su mayoría, imposibles de adquirir y cuando uno los poseía eran viejos, estaban rotos, sucios y usados. Cargados de historia, la de otros. En cambio los espacios donde se situaban estos bienes sí que les pertenecían –aunque no en el sentido de la posesión material sino más bien como espacio de pertenencia, como hogar desde su sentido más conceptualizado- pues eran los que configuraban su esencia y condensaban su memoria, su futuro y su presente<sup>222</sup>.

En estos espacios los objetos se reinventaban, haciéndose de uno pero sin llegar a definir su esencia pues ésta era, en todo caso, siempre compartida. A su vez el habitar se expresaba en la contundencia de su esencia, desvinculándose del lugar y demostrando cómo no se trata de un hecho específicamente territorial, pues se habita la vida y no mero un lugar. La importancia de los espacios residía pues en el sentido que adquirirían como lugares de uso, condensadores de vida, de sentido y de memoria.

Algo semejante ocurre en las instalaciones de Kabakov, quien se muestra así como un coleccionista recolector de memorias banales, que reconfigura a través de una particular ocupación espacial. Hay así un potencial narrativo inmanente en las instalaciones de este artista, una capacidad no sólo de recrear, sino de trascender la propia me-

---

222 Cuando Walter Benjamin visitó Moscú en 1926 se abstuvo de llegar a conclusiones teóricas o a metáforas ideológicas sobre la realidad de la que era testigo y se centró, en su *Diario de Moscú* (en el que escribió específicamente sobre los juguetes rusos), en diferentes aspectos de la vida cotidiana rusa, además de en asuntos culturales y políticos, ofreciendo una detallada y aparentemente literal descripción de objetos cotidianos. En una carta al director de *Die Kreatur* Martin Buber escribió: “everything factual is already theory”: *todo lo que se atiene a los hechos es en sí mismo teoría*. O lo que es lo mismo, un collage de objetos banales supone una alegoría sobre la realidad Soviética.

Benjamin estuvo en Moscú entre el 6 de diciembre de 1926 y el 1 de febrero de 1927. Desde 1921 Lenin (1870-1924) había introducido su Nueva Política Económica, una especie de coexistencia temporal entre el comunismo y el capitalismo que supondría la salida socialista rusa del capitalismo moderno. Stalin (1879-1953) estaba ya en el poder y se acercaba su cuenta dictadura.

En Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.) *Walter Benjamin: selected writings, Volume 2, part 1, 1927-1930*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, y en el texto de Svetlana Boyrn, ya citado.



moria. La agrupación de objetos infantiles y de juguetes encontrados pertenecientes a niños del mundo soviético alrededor de los “agujeros negros” añade una particular rareza a los objetos, que se tensiona entre la desesperanza y la desazón, a la vez que manifiesta un universo oculto de posibilidad.



Fig. 58, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992. Detalle de juguetes y otros objetos

Sus instalaciones suponen entonces una especie de reconstrucción y de reensayo del mundo, donde un complejo flujo temporal permite diferentes líneas narrativas. De este modo el tiempo ha dejado de ser lineal aquí para desplegar una nueva temporalidad que incluye la presencia del pasado –a través de los muebles y objetos mecánicos a veces averiados- y la inmanencia del futuro que adquiere corporeidad a través de las aperturas, de las grietas por las que nos podemos filtrar, y por la pregnancia del acontecimiento en que estamos inmersos, donde algo parece estar siempre a punto de suceder.

Lo obsceno en Kabakov no es por lo tanto lo vulgar, lo sexual, o lo escatológico, sino lo ordinario (lo convencional), la condición de lo humano, el exceso de humanidad que despliega dicha pieza, pues en su ordinariedad es donde acontece lo extraordinario y donde surge la utopía del ser. De un ser que se desarrolla en comunidad y que adquiere su sentido en un contexto mayor, del que depende. Enfatiza de este modo el artista la inserción de la propia vida dentro de una colectividad de vidas-otras que se relacionan, influyéndose y modificándose.

Por su parte, al introducir con su *Tualem* cierta especificidad social rusa en un contexto que lo percibe como "lo otro", Kabakov está aludiendo a la necesidad de concebir el espacio de la vida vinculado a una comunidad simbólica de pertenencia, que permita dar sentido



Fig. 59, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992

a especificidades locales que no se amparen ya en territorios localizados concretos, sino que adquieran sentido en el proceso de su desarrollo vital.

### Lo urgente, lo explícito

Para el Kabakov, "el ruso medio siente que la tierra es el lugar equivocado para vivir"<sup>223</sup>-lo que alude a contextos histórico-sociales específicos. Su interés no radica entonces en la expresión de una condición de soledad humana esencial, sino en la desesperación social colectiva. De ahí que sus pensamientos giren en torno a necesidad de realizar utópicas fantasías capaces, potencialmente, de transformar la realidad. Fantasías cada vez más explícitas y más urgentes, por necesarias.

---

<sup>223</sup> "The average Russian feels that Earth is the wrong place to live" citado en la nota de prensa de la exposición *The Utopian City and Other Projects* en la Albion Gallery de Londres, 20 octubre-22 diciembre, 2005) En <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=15439&action=termin> (consultado junio 2007).

Desde mi punto de vista, es así la urgencia uno de los elementos fundamentales que se activan en la obra de Kabakov y que se manifiestan a través de la desnudez, de la sinceridad y de la crudeza de su baño habitado, pero también a través de su minuciosidad. Se trata con ello de reflexionar acerca de la posibilidad de habitar en lo público y lo privado más allá de referencias concretas al universo de lo soviético.

De este modo Kabakov se refiere aquí a un mundo que es compartido, por ser común el sentido de desazón en el corazón humano. El mundo alegórico desplegado por el artista es tan pregnantemente factible que no deja otra salida que la toma de conciencia de las condiciones de vida que, como sociedad, nos ha tocado vivir. Desde mi punto de vista esta necesidad urgentemente necesaria no puede ser sino positiva cuando se articula en la fundamentación ética de una realidad dada. Lo importante de un arte como el de Kabakov es que despliega el mundo como posibilidad y se aleja del sentido urgente del decreto<sup>224</sup>.

Así, si tal vez la obra de Kabakov pueda leerse como la factibilidad de instalar un espacio habitacional decente en casi cualquier sitio –hay algo hermosamente utópico en la reconversión de un aseo público en un interior doméstico como el que podemos ver aquí, pues la manifestación del despliegue de una intimidad en lo público genera un conmovedor y frágil sentimiento de posibilidad- también puede entenderse como la emergencia de un nuevo orden legítimo<sup>225</sup> desvin-

---

224 Es interesante recordar aquí la incertidumbre terminológica que implica el *estado de excepción* pues en numerosos idiomas (inglés, francés o italiano, por ejemplo) equivale a decretos de urgencia, estados de sitio o estados de emergencia.

Es por esto que parece importante destacar cómo el *estado urgente kabakoviano* no se refiere a la imposición jurídica de decretos que se concretan en la producción de nuevos órdenes jurídicos que *suspenden* la propia vida, sino a la urgencia de respuesta que surge en la relación con el mundo poseído/apropiado en relación al otro y que generan responsabilidad, tal y como planteaba Emmanuel Levinas.

Emmanuel Levinas, op. cit. Sobre el estado de excepción, Giorgio Agamben, *Estado de*, p. 12, 43-44 y siguientes.

225 La emergencia puede concebirse entonces como la aparición de un nuevo orden que sobreviene, así como aquello que se lleva a cabo con el fin de salir de una situación de peligro. Por otra parte, también el movimiento de las reglas de un nivel bajo hacia otro superior en términos de sofisticación –que implica cómo los elementos interactúan para formar sistemas complejos que no pueden entenderse en términos de comprensión de los elementos en sí- se denomina emergencia. La mayoría de los sistemas vivos naturales –y algunos artificiales, tal y como se ha desarrollado recientemente en la inteligencia artificial- son productivos y adaptativos. Esto quiere decir que un conjunto de individuos puede producir espontáneamente respuestas inteligentes que se manifiestan en escalas superiores a la suya, como son en sistemas sociales o en patrones de organización. (De este modo las hormigas producen colonias inteligentes, los seres humanos redes sociales, la inteligencia artificial patrones de comportamiento superior –como los software que son capaces de “aprender” por sí mismos).

Así, los sistemas emergentes son sistemas descentralizados y complejos de adapta-

culado de toda política de definición social.

Las propias memorias del artista, obligado por sus circunstancias a mantener una vida oficial –como ilustrador de cuentos infantiles– y una al margen de ésta, ofrecen el reflejo de cómo los mecanismos de autorreflexión y de reajuste de lo adverso crean patrones susceptibles de modificar el universo verdadero en el que uno se ve inmerso. Así, la creencia utópica en el valor del arte y la fidelidad a planteamientos concretos y específicos se manifiesta finalmente como generadora de posibilidad de cambios fácticos en la realidad.



Fig. 60, Ilya Kabakov, *Tualem, The Toilet*, 1992. Imagen del manuscrito

De este modo, al insertar un apartamento habitable dentro del espacio público de un baño, que a su vez se encuentra en un contexto indefinido y multidisciplinar, Kabakov alude a la factibilidad final de modificar las relaciones entre lo abstracto y lo concreto, entre lo lejano y lo cercano, entre lo que ocurre más allá y más acá, en el encuentro con el espectador, o con el otro.

Desde mi punto de vista la obra de Kabakov, que tiene un sentido

---

ción al medio en los que nuevas conductas son aprendidas y reproducidas en escalas superiores de modo que, a partir de la interacción simple entre sus elementos (micro-conductas), se crea un patrón de complejidad en una escala superior (macroconducta).

Para más información sobre esta acepción del término ver Stephen Johnson, *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*, Scribner, Nueva York; 2001, p. 18 y Dan Collins, "Breeding the Evolutionary: Interactive Emergence in Art and Education", presentado en el 4<sup>th</sup> Annual Digital Arts Symposium: Neural Net{work}, University of Arizona, Tucson, Arizona, 11 de abril, 2002.

<http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/emergence/emergence.htm> (consultado julio 2009).

muy localizado, ligado a la domesticidad del momento y a la habitabilidad en lo imposible, manifiesta un sistema de adaptación que conlleva una respuesta inteligente a favor de la mejora de ciertas condiciones dadas. En este sentido manifiesta la inmanencia de la posibilidad, que se ha hecho ya inminente.

Finalmente, tal y como veremos en las RECAPITULACIONES, 4. 3, (página 309), *Tualem* supone una manifestación paradójica del lugar que evidencia la complejidad de los mecanismos de comprensión de especificidades alejadas de la nuestra, además de manifestar la emergencia de un lugar propio que se habita en el desarrollo de la vida y no simplemente en lo territorial.

### 3. 3. 2. LA COLONIZACIÓN DEL TIEMPO POR EL CAPITAL

Nos hemos estado refiriendo en esta tesis a la noción de lugar por considerar su preeminencia sobre la temporalidad a la hora de definir las condiciones de producción de sentido de la posmodernidad. Así, la noción del lugar y del espacio definen el particular modo de producción de realidad y conocimiento en que nos vemos inmersos, por una paulatina disolución del tiempo.

Efectivamente para Frederic Jameson la “*Globalización* como término y como concepto subraya de manera muy útil la dimensión espacial de la postmodernidad [...], ese desplazamiento de la temporalidad a favor de la experiencia espacial en el presente”<sup>226</sup>.

Este desplazamiento *jamesoniano* conlleva al menos dos implicaciones con respecto a la temporalidad: el énfasis de un presente continuado y la fragmentación de la temporalidad que ello implica, por la disolución del pasado y la casi anulación del futuro que supone. Así, la temporalidad posmoderna se caracteriza por un presente perpetuo definido por las leyes financieras del capital, que la fragmentan en esferas productivas diluyendo su continuidad.

Es a este sentido del tiempo particular, propio de la posmodernidad y centrado en la experiencia del lugar, al que nos referiremos en la siguiente obra de Kim Sooja así como cuando, en breve, tratemos la eminente deslocalización de una temporalidad ya fragmentada (ver RECAPITULACIONES, 4. 6, página 381 y siguientes).

#### Lo estático

Nacida en Taegu en 1957, la artista coreana Kim Sooja realiza en 1999-2001 y en 2005 dos versiones de su performance-video *A Needle Woman (Una Mujer Aguja)* (figs. 61- 64) en la que permanece de pie, estática, entre el intenso flujo humano de diversas metrópolis de todo el mundo<sup>227</sup> pero ajena a éste, al margen de posibles irrupciones físicas o verbales.

---

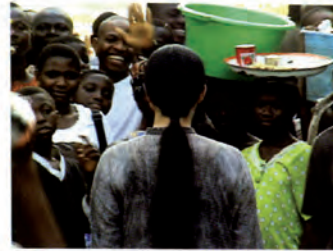
226 Transcripción de la conferencia “Postmodernism Revisited” realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 14 de mayo de 2010.

227 La pieza realizada en 1999-2001 se articula en una instalación en 8 canales de 6.33 minutos de duración filmada en Tokio (Japón), Shangai (China), México DF. (México), Londres (Inglaterra), Delhi (India), Nueva York (USA), El Cairo (Egipto) y Lagos (Nigeria). La obra de 2005 es en seis canales, en un loop de 10.30 minutos y fue realizada en Patan (Nepal), Jerusalén (Israel), Sana’ (Yemen), La Habana (Cuba), Río de Janeiro (Brasil) y N’Djamena (Chad). Ambas versiones carecen de audio.





Delhi



Lagos



Tokyo



Mexico

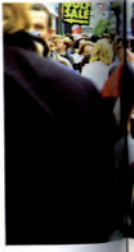






Fig. 61, Kim Sooja, *A Needle Woman*, 1999-2001

Así como en la primera versión los lugares escogidos fueron grandes capitales mundiales, en la segunda viajó a las ciudades más conflictivas del momento, a las más pobres, violentas y expuestas a las mayores dificultades políticas y religiosas<sup>228</sup> del momento.

Según palabras de la propia artista<sup>229</sup> sus ideas no nacen de un guión preconcebido, ni de una determinada historia. En general Sooja rechaza “hacer” cosas, manteniendo todo de la forma más “natural” posible. Así, esta pieza surgió cuando la artista caminaba por la ciudad de Tokio, tratando de realizar una video performance –encargada por el CCA de Kitakyūshū– que relacionara su cuerpo y su espíritu con su contexto circundante. Cuando llegó a una calle en Shibuya, donde pasaban cientos de miles de personas como oleadas humanas, entendió el motivo de su caminar y el contraste entre su cuerpo y el entorno. Se detuvo y permaneció ahí parada, detenida entre el flujo de gente.

En ese momento la cámara empezó a grabar. Sooja se convirtió así en un eje estático, que contemplaba el ir y venir de la gente, su cuerpo transformado en una aguja simbólica que, con el movimiento de los transeúntes, creaba un tejido de este flujo humano, estableciendo una relación entre todo lo aparentemente inconexo hasta el momento<sup>230</sup>, unificando sentidos, destinos y desplazamientos.

---

228 Según comenta la propia artista en una entrevista con Oliva María Rubio, las dificultades de esta serie de performances tuvieron más que ver con la complejidad de las condiciones de los viajes, que con el desarrollo de las acciones en sí. De hecho le fue imposible acceder a Darfur (Sudan) y a Kabul (Afganistán). Cuando llegó a Nepal el país estaba en estado de emergencia; en N'Djamena (Chad) vio más pobreza de la que nunca hubiera podido imaginar; fue testigo de conflictos entre Yemen e Israel, y no pudo viajar entre ellos de modo directo, así como entre USA y Cuba. En Río de Janeiro vio jóvenes armados y oyó disparos cercanos...

Estas experiencias revelaron dos hechos fundamentales a Sooja: que el mundo sigue lleno de discriminación y de conflicto, lo cual imposibilita el libre flujo de gentes y la supuesta “globalización” en términos de movilidad; y la homogeneidad de sus diversas experiencias vistas en un desarrollo temporal amplio. Efectivamente estas dos series, presentadas en *slow motion*, parecen bastante semejantes entre sí a pesar de que los conflictos en ellas fueran diferentes. Incluso, como veremos, no existe tanta diferencia entre la segunda versión de la pieza y la primera –en términos de resultado, no de experiencia, pues es imaginable cómo las dificultades que puede conllevar el abandono de uno mismo frente a la multitud, indispensable para la realización de cada performance, crezcan exponencialmente en territorios que sabemos en conflicto.

Oliva María Rubio, “Kim Sooja”, *ArteContexto*, Madrid, verano 2006.

229 En una entrevista con Kelly Gordon con motivo de la exposición *BLACK BOX. Kimsooja*, en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, abril 2008.

230 Parece apropiado contextualizar la práctica artística de esta artista con el fin de comprender mejor su concepto de tejido y del hecho mismo de coser. Hace aproximadamente dos décadas Kim Sooja inició una investigación sobre las superficies planas (en los años setenta en Corea, que correspondería a los años 50-60 en occidente, la esencia de la pintura residía en la bidimensionalidad de la superficie del lienzo), que le llevó a “descubrir” el arte de coser. Por un lado se trataba de interactuar con una superficie plana que por otro lado estaba cargada de significado. Cuando la aguja penetra

*A Needle Woman* es así una performance en la que la artista se sitúa de pie, detenida, sin mover un solo músculo de su cuerpo (esto suele durar una treinta de minutos, que es el tiempo que la artista reconoce poder mantener una postura completamente estática), de espaldas a una cámara que la filma en medio de ajetreados lugares de tránsito humano. De este modo la artista toma conciencia de su propio cuerpo, ahora más concreto que nunca por el contraste con su entorno, a la vez que permite a los transeúntes percibir su propia posición y actitud respecto de ella. La supresión de la comunicación por parte de Sooja, que permanece ajena a su entorno, fuera de su lógica, lleva la intención humana a niveles profundamente personales y espirituales, en conexión con una identidad que no se construye ya en oposición al otro, sino desde la propia concreción específicamente localizada (que no acontece en lugar alguno) del *uno mismo*.

En todas las performances de la artista, que son grabadas en video –de modo que este actúa como documentación de la acción<sup>231</sup>– y generalmente mostradas en formas de instalación en uno o varios canales, la artista permanece de espaldas a la cámara, y no permite jamás que su rostro sea filmado. Dar la espalda a la audiencia supone la posibilidad de cada espectador de identificarse con la figura anónima de la artista<sup>232</sup>. Su cuerpo funciona así como un vacío a través del cual los espectadores pueden contemplar lo que la propia artista está

---

una tela se conectan dos partes diferentes del tejido –que a su vez está formado por incontables hilos ortogonales– mediante hilos. Además, en Corea se reutilizan tejidos de otras prendas tanto para hacer nuevas creaciones como para generar *bottaris* (una especie de gran sábana colorida en la que las mujeres empaquetan, cargan y desplazan sus pertenencias, sobretodo en el momento de su matrimonio). Así las telas tienen por sí mismas un pasado y una memoria, un sentido.

Posteriormente el acto de coser fue conceptualizado y expandido, de modo que el propio cuerpo de la artista se convirtió en una especie de gran aguja que ligaba actividades diferenciadas –como caminar, respirar, observar...– lo cual fue extendido consecuentemente a la actividad de los otros. Como un medio, la aguja pasa por espacios diferenciados, separados y por instantes desaparece, disolviéndose en ellos cuando por fin pasan a ser una sola entidad.

Tae Hyunsun, *Kim Sooja. A Needle Woman*, Samsung Museum of Modern Art, Seoul, 2000.

231 Es importante puntualizar aquí como los videos no se editan una vez filmados sino que, en su instalación, los vemos en la misma secuencia temporal en que tuvieron lugar (pero ralentizados). Esto es interesante pues no existe un proceso de representación al margen de la toma, eliminándose toda posible inverosimilitud. Así mismo, cuando las piezas son proyectadas en forma de instalaciones en el espacio, el tamaño de la proyección debe ser aquel que permita percibir a la artista a tamaño real, como si volviera a estar presente en el momento de la instalación, favoreciéndose así la identificación del espectador con la persona de la artista.

232 Es evidente la relación con las pinturas de Caspar David Friedrich, en las que figuras solitarias se enfrentan a un conmovedor paisaje, dejando a los espectadores a sus espaldas. De hecho el Museo Folkwang de Essen en su exposición *Casper David Friedrich Die Erfindung der Romantik* (que tuvo lugar del 5/05 al 3/09 de 2006) organizó las piezas de Sooja en correspondencia con las del artista alemán.

viendo, colocándose en su posición. Para Sooja existe la necesidad de crear una figura corpórea que sea testigo de lo que acontece en el aquí y ahora de cada momento, de modo que su propia presencia se torna necesaria en cada escena, como mediador entre un contexto al que no pertenece y un espectador potencial susceptible de resituarse en ese nuevo lugar posibilitado por la artista. Así, es imprescindible para Sooja su propia experiencia con ella misma durante la duración de la performance, ya que supone el único modo presenciar un aquí y ahora continuados. De esta forma la pieza surge de la conciencia del paso de los otros enfrentados a su propio estatismo, donde la inherente tensión entre la rígida y estoica figura y la turbulencia de los transeúntes provoca un estado de alerta en el espectador.



Fig. 62, Kim Sooja, *A Needle Woman*, 1999-2001

Efectivamente la sensación de que la artista va a ser arrollada en cualquier momento, y el desconocimiento de la relación que establece con los transeúntes –pues al no poder ver nunca el rostro de Sooja no podemos saber el tipo de intimidad establecida con ellos- genera una tensión que hace que la mirada del espectador se sitúe, primero, en la figura de la artista, para pasar luego, poco a poco, a centrarse en los rostros y en la emoción de aquellos que se cruzan con Sooja.



La inquietud se distiende cada vez cuando, tras un momento de desaparecer ante nuestros ojos, absorbida por el flujo humano en que está inmersa, volvemos a ver re-emerger a la artista con su túnica, con su larga cabellera negra trenzada, estática como la dejamos. Exactamente como ocurre con una aguja al insertarse y navegar por el envés de un tejido.

### **Lo atemporal no es un lugar**

Cuando las piezas de Sooja son mostradas en sus instalaciones nos inunda una peculiar sensación: que cada parte ocurre en emplazamientos similares, casi intercambiables. Para la artista, esta *homogeneización* de la experiencia en la representación surge por una particular percepción temporal que hace que nos relacionemos con el mundo en base a marcos temporales estrechos, que enfatizan una diferenciación que es desmentida cuando las situaciones o los eventos se enmarcan en escalas temporales dilatadas. En ese caso todo tiende a verse de un modo semejante, lo que enfatiza la relatividad de nuestra percepción –y la maleabilidad de las coordenadas temporales sobre las que centramos el conocimiento propio y de nuestro entorno. Así, cuando un evento concreto es comprendido dentro de un flujo mayor decrece su intensidad y su especificidad, para insertarse en un sentido que trasciende el ahora de su concreción.

De esta forma también el conocimiento localizado depende de una sincronización –o a-sincronización- con otra serie de elementos con los que se relaciona de un modo que puede ser evidente o imperceptible, pero que redundante en una noción que hemos venido trayendo a este discurso: la del mundo concebido como un todo.

Así, de la experiencia anónima de la artista surge una interpretación completamente libre y abierta, inacabable de la obra, que conecta con la universalidad de la experiencia humana instalándose en un momento atemporal, fuera del tiempo y del lugar, en el que la presencia de su figura actúa de presente continuado, recordándonos nuestra propia existencia.

Esta ausencia de tiempo tiene al menos dos acepciones interesantes. Por un lado enfatiza la idea de Sooja, ya mencionada, del reducido marco temporal en el que situamos nuestra existencia, y por otro distingue este tiempo agitado de una corriente temporal mayor, más extensa, más dilatada y que contiene la multiplicidad de momentos que vivimos a cada instante (y que se relaciona con una vida vivida al margen del lugar dónde ésta ocurra). Esta agitación incide en cómo

nuestra experiencia cotidiana está señalada por una cierta urgencia temporal, por un ritmo marcado que diferencia nuestras actividades y acciones, a la vez que desnaturaliza nuestro *estar* en el mundo.

Así por ejemplo, en la pieza grabada en Shibuya<sup>233</sup> los viandantes normalmente caminan a gran velocidad, sin detenerse a mirar en dirección a la artista. Cada uno está ocupado en sus asuntos, y se dirige apresuradamente a cumplir un objetivo, sea profesional, personal o de ocio. Este hecho supone uno de los primeros contrastes con la actitud de Sooja que, en cambio, no *parece* dirigirse a ningún lugar, ni tener un objetivo medible externo que alcanzar. Simplemente permanece fijada en un ambiente en el que todo pasa y nada parece quedar.

La velocidad del tiempo colectivo marcado por el convencionalismo social se ve enfrentado aquí al propio tiempo pausado personal e “improductivo” de la artista. Efectivamente parece que hoy la temporalidad –esa conciencia que permite enlazar el tiempo vivido en presente con un futuro y un pasado- se ha convertido en la urgencia por ser productivo –de ahí la agitación- dejando de ser un mecanismo de conocimiento y de vinculación con el mundo. De este modo el hecho de la instantaneidad del momento y de la desvinculación de la presencia del acto, así como la descomposición de la vida humana en esferas productivas medibles, ha dinamitado la conciencia histórico temporal no sólo del mundo, sino de nosotros mismos.

Ya observó Paul Virilio<sup>234</sup> cómo el hecho de la instantaneidad de la presencia militar en la invasión y ocupación de territorios por un puro fenómeno de la velocidad supuso ante todo la creación de una suerte de *resumen del mundo*<sup>235</sup>, a la vez que reducía la temporalidad local a

---

233 Aunque en todos los videos que componen estas piezas los transeúntes caminan en la misma dirección –hacia la cámara o alejándose de ella- enfatizándose de este modo la apariencia de homogeneidad global y la confusión de localizaciones, es interesante observar como una mirada más precisa permite detectar aquí las diferencias que se establecen en las diferentes ciudades donde se han grabado los diversos fragmentos de *A Needle Woman*. Mientras que en Japón la gente camina apresurada y nadie se detiene ni parece fijarse en la artista, en Shanghai la gente camina con relativa lentitud, cada uno parece seguir un camino aleatorio y la mayoría dirige sus miradas a Sooja, se vuelve para ver o incluso se detiene a mirar. En las calles bulliciosas de Delhi podemos observar la misma curiosidad, la misma falta de reserva.

234 Paul Virilio, *Velocidad y política*, La marca, Buenos Aires, 2006.

235 También Virilio, al analizar la relatividad einsteniana, enfatizó la disolución de una duración histórica única y el fin de la concepción del tiempo como algo dado globalmente, limitando al metafísico al tiempo local. Pero ya los conflictos bélicos de 1939 según el propio Virilio, descubrieron y afirmaron que es la deslocalización y no la temporalidad local la verdadera esencia no sólo del conflicto, sino de la metafísica contemporánea.

Desde mi punto de vista todo esto implica un cierto carácter necesario de re-localización, de volverse a situar uno en el aquí y ahora preciso de la experiencia y de la experimentación en vinculación no sólo con lo presente, sino desde un marco general

una progresiva deslocalización. Efectivamente, la velocidad realizada de modo absoluto diluye la temporalidad a un orden secuencial de hechos y se sitúa en la instantaneidad y simultaneidad de múltiples presentes sucesivos, que enfatizan una necesidad apremiante que confirme un ahora preciso, que se redefine cada vez<sup>236</sup>.



Fig. 63, Kim Sooja, *A Needle Woman*, 1999-2001. Instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, 2003

mayor, que quizá no deba denominarse tiempo. Lo que sí parece más claro es que sin lugar no hay más que modelos y hechos no empíricos, por lo general, inconexos.

236 Algo de esto se enfatiza, cada día, en los noticiarios, que se centran en el acontecimiento presente desde las diferentes localidades del globo, de modo que parece ser la noticia y no el devenir histórico el que construye nuestra realidad hoy, desde su actualidad. Efectivamente la actualidad y la novedad parecen ser dos constantes que definen nuestro posicionamiento en el mundo, tanto desde una perspectiva local como global.

Por otra parte el mundo global es aquel sincronizado, determinado por un presente construido en base a actualidades que demuestran la estructura poshistórica de la era global, donde el paso de la historia se traslada al de las noticias y la orientación del pasado regional a una orientación de futuros supraregionales.

Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 854.



Es la instantaneidad de la temporalidad actual la que Sooja pone en entredicho al reducir la velocidad en sus videos al 50%<sup>237</sup>. Esto le permite, a su vez, que cada fragmento sea vivido con una intensidad mayor –y considerado en su vastedad, más que en su fugacidad, enfatizando cómo el tiempo supone más una dilatación de momentos que una fragmentación de devenires. De este modo el estatismo de la artista destaca entre los movimientos artificialmente ralentizados de los viandantes, donde la única que parece permanecer inalterable –inmodificable por un tiempo externo al suyo- es la propia Sooja. Así, a la aceleración de la vida contemporánea se opone la pasividad de la artista, que pone en evidencia las confusas coordenadas espacio temporales de la marea humana a su alrededor. A su vez, el cuerpo de Sooja, como un eje vertical hacia su interior, actúa como un elemento de confluencia entre presente, pasado y futuro –tejiendo la secuencialidad temporal en un flujo inacabable de modo que, paradójicamente, no podemos saber si será ella misma la que transcurra y la marea humana la que perviva, o viceversa. Sooja manifiesta de este modo tanto la finitud como la infinitud de la existencia, situándonos en un tiempo fuera del tiempo que nos hace conscientes de nuestro propio devenir, a la vez que nos sitúa en una transcendencia que tiene lugar más allá de lo temporal.

De modo similar, Sooja pone en relevancia “lo compartido” de la experiencia, de la localización y del tiempo, entidades cuya existencia demuestra en su pasividad, afirmando lo común –y global- de una humanidad concebida ya desde su multiplicidad y deslocalización.

### **Lo urgente**

Mantener el equilibrio propio es así una de las constantes presentes en estos trabajos, especialmente si pensamos en la conflictiva versión del año 2005. Este mismo hecho enlaza, de nuevo, con el carácter urgente de la temporalidad moderna y con la emergencia de sistemas de comprensión de la temporalidad y del lugar explícitamente fragmentados. No se trata pues de velocidad, sino que es la urgencia la que atraviesa nuestro modo de entender el tiempo contemporáneo, lo cual lo reduce a esas instantaneidades inconexas que venimos comentando.

De este modo, si existe un apremio (cada vez más explícito) por acelerar, por vivir en un mundo frenético marcado por un ritmo des-

---

237 Volker Adolphs, “Passages and Places-The City”, en *Going Staying* catálogo de exposición en el Kunstmuseum Bonn, Herausgegeben, 2007, pp.106-111.

cabellado de producción, también vivimos la urgencia por la demora, por retomar una temporalidad pausada y re-naturalizada, basada en los ciclos naturales más que en la lógica de la velocidad de la transmisión de datos de las tecnologías de comunicación. El problema surge cuando se evidencia lo pautado de una y otra concepción de nuestro propio tiempo<sup>238</sup>, lo que define su carácter urgente, perentorio, de obligado cumplimiento.

Así, hoy día se nos exige no sólo una productividad fragmentada en el tiempo de trabajo, sino también en el de ocio. Productividad diferenciada pero efectiva a fin de cuentas, que parece demostrar cómo la temporalidad moderna ha sido también colonizada por parte del capital. De este modo el tiempo de ocio se ha convertido explícitamente en un tiempo de consumo que genera todo un aparato productivo de bienes materiales y/o simbólicos, de signos perecederos y siempre espectaculares que construyen nuestra identidad y definen nuestra situación en contextos diversificados de mundos cada vez más transitorios.

Para Guy Debord<sup>239</sup>, con el auge de la sociedad del espectáculo surge una nueva alienación en el trabajador, que corresponde precisamente a su tiempo de ocio. El mercado internacional del capital expropia de este modo el tiempo de vida de los seres humanos, generando todo un nuevo sector económico —el terciario o de servicios— del que obtiene plusvalías (se trata de una economía tautológica que se refiere a sí misma y se desarrolla por sí sola).

De este modo, la primera fase del desarrollo industrial supuso la degradación elemental del *ser* al *tener* donde de las posesiones materiales se deducía la identidad de uno. El ser humano se convierte de este modo en un espectador pasivo de su propia vida, pues la sociedad del espectáculo continuará su desarrollo de la vida del *tener* al *parecer*, donde ya no es necesario poseer bienes más que en apariencia<sup>240</sup>. Así la espectacularidad disimulará sin resolver las problemáticas del ser humano, dividiéndolo cada vez más en su seno y

---

238 Ya en 1848 se plantea la llamada “revolución de los tres ochos”, por las que se divide el tiempo del proletariado en tres bloques de ocho horas: ocho horas de descanso, ocho de trabajo y ocho de ocio. Paul Virilio, *Velocidad y política*, p. 33.

239 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Castellet, Madrid, 1971.

240 Es interesante mencionar como el título de la X Bienal de Lyon, comisariada por Hou Hanru, es “*Le spectacle du quotidien*” lo cual evidencia al menos dos fenómenos (sin entrar en profundidad en detalles relativos a la bienal). Por un lado supone la vuelta intencional de los artistas a fijar su objeto de investigación en la cotidianidad, pero por otro implica la transformación de la vida de cada día en espectáculo, hecho ya anticipado por Debord y ratificado en concepciones como la de esta bienal. (Lyon, 16 septiembre 2009-3 enero 2010). Para más información: <http://www.biennaledelyon.com> (consultado septiembre 2009).

fracturando su integridad –y la de su mundo.

### Lo productivo, lo fragmentado y el acontecimiento

En las sociedades tradicionales y cerradas el individuo era la unidad más pequeña de un todo imaginado, de una especie, y cada comportamiento individualista era visto como una desviación. Cuando empiezan a desaparecer las tradiciones vinculantes y triunfa la noción de que lo individual no puede derivar de lo general se dan dos hechos fundamentales: que las directrices institucionales serán las que organicen la vida personal, y que la biografía de las personas, y así su propia vida, se convierten en biografías de *riesgo*, rotas, descompuestas<sup>241</sup>.

El área de libertad que de esto se desprende –por el que la individualidad se define como una vida no idéntica defendiendo y produciendo la propia individualización- hace por otra parte que el fracaso se vuelva personal y que el precio que haya que pagar por la libertad sea la constante presión del éxito, del progreso y sobre todo, de la evolución. Este tipo de individualización, que no es lineal sino progresivamente descompuesta en una actualidad inagotable, es producto del mercado de trabajo productivo, que genera una vida en conformidad vinculante con cada vez más esferas del Estado del Bienestar<sup>242</sup>.

Por otra parte, también la evolución de la revolución industrial supuso una revolución burguesa que implicó no sólo el desarrollo de los bienes de consumo –y su *nueva* accesibilidad extendida- sino la progresiva liberación de las implicaciones religiosas, morales, sociales y familiares sobre el individuo social a la vez que lo convirtió en un ser *funcional*, con plena libertad de desarrollarse como fuerza de trabajo –y no como singularidad o totalidad de persona<sup>243</sup>.

Las antiguas normas morales que requerían un individuo que se adaptase al conjunto social cambiaron así progresivamente a favor de una sociedad global que se amolda al individuo, adelantándose a sus

---

241 En los textos ya citados de Ulrich Beck, “Vivir nuestra propia vida” y Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *La individualización* y en el capítulo 2. 4, página 81 y siguientes.

242 Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *La individualización*, pp. 265-266.

243 Paralelamente a este desarrollo es interesante señalar cómo también los muebles y los objetos se vuelven progresivamente funcionales, liberados de las cargas emotivas de la tradición y de su valor simbólico, finalizando así la idea de un mundo que nos es dado a favor de uno que es producido, manipulado, controlado, monitorizado y finalmente, adquirido.

Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1990, p. 28.

necesidades. De este modo las campañas publicitarias aseguran “el relevo de las ideologías anteriores, morales y políticas” de forma que en el propio acto de consumo se interiorizan las demandas sociales y sus normas<sup>244</sup>.

El tiempo es ahora pues siempre productivo y creador de un sentido pautado, en el que las personas se desarrollan de acuerdo a esferas funcionales parciales que requieren lógicas de acción diferenciadas y en parte incompatibles, que las convierten en contribuyentes, conductores, estudiantes, padres, madres, consumidores, lectores... y así *ad infinitum*. De este modo, y tal y como hemos observado, la sociedad contemporánea no integra a las personas como seres completos en sus diferentes funciones, sino que se apoya en el hecho de la involucración parcial y temporal de los diferentes mundos funcionales para crear una forma social vacía y diferenciada pero activa en su estructuración de demandas<sup>245</sup>.

Se da así una paradójica realidad por la cual a una implosión de la temporalidad moderna en sucesivos contextos situacionales, altamente localizados, le corresponde una desconexión con la globalidad a la que estos contextos pertenecen, deslocalizándose nuevamente en especificidades intercambiables que acontecen ya al margen de su propio lugar y de su posicionamiento relativo respecto a un mundo compartido y global.

En este orden de cosas tal vez la pieza de Sooja puede concebirse como una manifestación singular del *acontecimiento*, que inserta un “acontecer” transgresor, ligado a tácticas de escamoteo del tiempo –y de la funcionalidad (y del *bienestar*)- pautadas. Surge así una urgencia pasiva en Sooja que desestabiliza la concepción del tiempo productivo y restaura la propia temporalidad interna en la exterioridad de un espacio deslocalizado, lo cual recalca cómo sólo hace falta la pequeña inserción de una *aguja*, un breve contraste, para demostrar cómo otras opciones siguen siendo posibles en el mundo acelerado de la globalización del capital moderno.

### **La demora, la relocalización, la identidad**

Otro de los elementos que evidencia la posición trasgresora de la artista en estas performances –que muestran el silencio frente al caos, la pasividad frente al movimiento, la demora frente a la aceleración- son sus ropajes. Así también la ausencia de color en la túnica

---

244 Ibid., p. 199.

245 Ulrich Beck, “Vivir nuestra propia vida”, pp. 234-235.

que viste la artista, la misma en todas sus acciones<sup>246</sup>, contrasta con la variedad y el colorido de las localizaciones en que se sitúan las escenas. No sólo los espacios que vemos son variados, coloridos y llenos de vida, sino que la ropa de la gente y sus actitudes –si bien ya vimos que cambian ligeramente en cada ciudad- también son diferentes, expresando la identidad de cada una de ellas.

Esta diferencia entre la artista y los viandantes también refuerza el sentido de estatismo de Sooja frente al mar humano cambiante de su entorno, así como la ausencia de identidad –o de fijación de una identidad- de la artista, frente a la aseveración de ésta por parte de los ciudadanos (pues a fin de cuentas también nos definimos a nosotros mismos por nuestra vestimenta).

Además, la ausencia de color en Sooja –ella misma parece una figura casi en blanco y negro, si tenemos en cuenta su vestido y su pelo-, su neutralidad, favorece que el espectador pueda tomar su lugar al contemplar la pieza, y supone también el refuerzo de la relativa homogeneidad que ya hemos comentado que se desprende de todos los vídeos.

Este último hecho es interesante pues obliga al espectador a detenerse, realmente, a contemplar. Un vistazo superficial no permitirá distinguir apenas diferencias entre los vídeos que componen las dos diferentes instalaciones, y si bien hemos visto cómo Sooja enfatiza el concepto de la “apariencia de homogeneidad” al insertar cada pieza en un contexto temporal dilatado, no debemos pasar por alto cómo esto supone un llegar a lo común y a lo general desde su diferenciación localizada (en lugar de partiendo de generalidades abstractas preconcebidas que impidan centrar problemáticas o cuestiones desde su propia raíz específica y singular).

La homogeneidad que comenta Sooja surge así en el recorrido de ida y vuelta, cuando la experiencia concreta es vivida en su instantaneidad para luego ser relocalizada en un devenir general mayor, esencial, y no considerando lo homogéneo como punto de partida.

Hay por fin un último elemento que sirve de contraste aquí entre la actitud de la artista y su contexto, que es la ausencia total de sonido de sus vídeos. Este hecho, que introduce la curiosa paradoja de la ausencia de correspondencia entre lo imaginado y lo percibido –pues

---

246 Es interesante comentar cómo en *A Needle...* sólo podemos ver una parte del torso (espalda) de la artista, de modo que la cámara no muestra su figura completa ni la presenta en primer plano (hay en efecto un espacio considerable entre la posición de la cámara y el cuerpo de Sooja, lo cual permite que exista un espacio físico y temporal entre ella y los espectadores, que descubrimos sólo cuando alguna otra figura se interpone entre ella y la lente de la cámara).

efectivamente, esperamos participar de una multitud de ruidos y sonidos que corresponderían a la realidad representada en la escena, una calle de tránsito efervescente- sirve para enfatizar aún más el sentido de construcción de un espacio propio de inmunidad simbólica que la artista establece a través de su propia posición disgresora con la realidad en que se ve inmersa.

Así Sooja establece una serie de barreras que la centran en su propia interioridad y que le permiten mantener un espacio enajenado limitado por su propio cuerpo así como por la ausencia de respuesta hacia el estímulo externo –que se demuestra no sólo en su estatismo, sino en su continuidad estática y en su vestimenta, ajena al entorno en que se ve inmersa. Sooja crea de este modo una especie de espacio vital inmunológico, que la protege de toda agresión externa estableciendo una serie de fronteras que la diferencian, separándola, de su entorno.

### **El territorio-nación y el extranjero**

En el fondo quizá *A Needle Woman* trate de la posibilidad de mantener una identidad propia<sup>247</sup> en un espacio público extraño, de mantener la estabilidad y seguridad en un mundo desestabilizado y a menudo ajeno, al que uno no pertenece. Pero no es sólo el contraste que la artista plantea entre una resolución individual frente a lo colectivo lo que resalta esta obra, sino el hecho de tratarse de una individualidad extranjera<sup>248</sup>, extraña al espacio en que se inserta. Efectivamente Sooja es la que no pertenece al lugar en el que transcurre la acción, la que se separa de éste en términos de no correspondencia con el entorno por su propia disposición, además de por el hecho de su *extranjería*.

El extranjero es uno de los *Otros* por excelencia, aquel que por su origen no pertenece al grupo social en el que se encuentra y por lo tanto, por la diferenciación que articula con esta comunidad, uno de los pilares sobre los que se concibe la identidad nacional homogé-

---

247 Con identidad no me refiero aquí tanto a la identificación como al hecho de la conexión consigo misma desde la profunda conciencia de sí.

248 Efectivamente también la obra de Sooja habla de la condición del nómada. Sus *bottari* son justamente elementos concebidos para transportar las posesiones propias en un cambio de casa pero que trascienden esta noción, como lo hacen sus demás obras, para convertirse en una metáfora de la impermanencia del mundo moderno. Desde mi punto de vista el interés de Sooja no es la movilidad del mundo global, ni el deseo contemporáneo de cambiar de escenarios motivado por la inquietud humana, sino la verdadera libertad que persigue la existencia nómada, ajena a todo deseo de estabilidad.

La identidad nacional estableció una curiosa homogeneidad –basada en la continuidad biológica de las relaciones de sangre, así como en una identidad cultural integradora, en una continuidad espacial y en una comunidad lingüística- que se articuló bajo la noción de *pueblo* (*people*) por la que se eclipsaron las diferencias internas de la comunidad, constituyéndose una clase hegemónica que representara a la totalidad del grupo social.

Por otra parte ya mencionamos cómo el Estado Nacional –que pasó de ser un Estado de Poder a un Estado de Bienestar- hizo converger el lugar con el sí mismo, de modo que la vinculación con el territorio (la *madre patria*) se hizo imprescindible a la hora de definir la identidad de los pueblos. La particularidad nacional configura de este modo un orden social que supone, como sabemos, la convergencia de numerosos mecanismos de purificación y unidad.

También Sooja desafía aquí estas lógicas identitarias poniéndolas en evidencia, pues no es que se la excluya del contexto por no pertenecer a una cierta comunidad nacional, sino que ella misma permanece ajena por su ausencia de involucración, que no sólo la mantiene al margen, sino que tampoco permite que sea utilizada en términos de creación de una identidad por oposición.

Sooja es la extranjera sin que este hecho pueda servir para crear una conciencia de grupo en la comunidad en que se inserta, pues no es que no pertenezca al lugar, sino que no pertenece a sus coordenadas temporales. No forma parte de su actualidad y por lo tanto permanece ajena a su contexto posthistórico, insertándose en un devenir otro que ya no es posible limitar. La contención de Sooja provoca justo un desbordamiento y su no inserción se debe a su instalación fuera de toda coordenada generadora de un sentido comunal fundamentado en especificidades no esenciales, sino anecdóticas –como son el arraigo al territorio o la identificación con un desgastado sentimiento nacional.

Es curioso cómo Corea no se encuentra dentro de los enclaves elegidos por la artista para desarrollar esta acción, tal vez porque la identificación con su patria habría dificultado el desapego y la ausencia de identificación con su contexto local. Finalmente también la obra de Sooja es una hermosa metáfora de un profundo localismo

---

249 También las diferencias raciales absolutas sirvieron a este mismo propósito. Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., p. 14.



inserto en un mundo global<sup>250</sup>. Sooja, a pesar de utilizar materiales “coreanos” y a pesar de su gran sentido de la etnicidad, mantiene un interesante equilibrio entre su patrimonio tradicional y la universalidad del hecho humano, y así de la globalización –tal y como venimos considerándola en esta tesis.

## La ciudad

La obra de Sooja habla también de la ciudad como el espacio del acontecimiento, compuesta por una red de elementos móviles que es el resultado de una totalidad de movimientos y actividades que le dan una determinada dirección, y que la insertan en una temporalidad concreta. El espacio de la ciudad se articula entonces como “un cruzamiento de movilidades”<sup>251</sup> como un *lugar practicado* que a la vez resulta ser un lugar palimpsesto<sup>252</sup>, donde se acumulan todas las épocas, todos los trazos, todos los recorridos y devenires, en una apariencia continua de lo propio que se nos escapa<sup>253</sup>.

Por su parte, si bien la ciudad surge como un espacio producido, también genera significados que se fundamentan en la productividad. De ahí la profunda transgresión espacial y simbólica de Sooja, que rechaza todo lo productivo y favorece, eso sí, el entrecruzamiento de todos y cada uno de los que discurren a su alcance.

Las ciudades de Sooja manifiestan entonces una identidad aparente, que es desplazada por un devenir constante en la que su acción se insinúa, suavemente y poco a poco pero con precisión, como un espacio íntimo particularizado, que se constituye por el uso desplegado de ese espacio, de ese lugar. El espacio del anonimato de la ciudad se transforma ahora en un lugar practicado desde la táctica de un uso inesperado, por pasivo, de él<sup>254</sup>. Sooja establece mediante su acción

---

250 En su obra Sooja trabaja con elementos y materiales profundamente locales, sin embargo se ha insertado en la escena internacional como un magnífico ejemplo de que hiperbolizar los rasgos de la diferencia y de la otredad son favorecedores en el discurso de la globalización, el cual ha privilegiado la idea del nomadismo y de la contaminación cultural.

251 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Volumen 1*, p. 129.

252 Ibid., p. 122.

253 “La identidad provista por este lugar es simbólica (nombrada) más aún cuando, pese a la desigualdad de títulos y beneficios entre ciudadanos, hay allí sólo una pululación de transeúntes, una red de estadias adoptadas por una circulación, un pisoteo a través de las apariencias de lo propio, un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados.” Ibid., p. 116.

254 “En estricto sentido, el sujeto ‘poetiza’ la ciudad: la ha rehecho para su propio uso al deshacer las limitaciones del aparato urbano; impone al orden externo de la ciudad su ley de consumidor del espacio.” Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol,

una legitimación simbólica de su espacio dentro del campo social, que representa no sólo el espacio del otro, sino la posición de uno mismo como ser público, pues finalmente el hábitat –donde las maneras de conducirse uno adquieren un carácter definitorio- se construye a partir del muro.

En todas aquellas ciudades donde la artista desarrolla su acción, al margen de las diversas reacciones de los transeúntes y de su contexto local, la artista se encuentra a la vez presente y ausente, formando parte del lugar y del tiempo donde se inserta, a la vez que es totalmente ajena a ellos. Es evidente que Sooja, por su posición, representa un impedimento físico a los viandantes y sin embargo su existencia es ignorada, dividida entre el encuentro con el otro y su propio aislamiento, separada de la vida de los otros pero a la vez partícipe de ella.



Fig. 64, Kim Sooja, *A Needle Woman*, 1999-2001

Incluso en los casos en los que la artista es percibida como un ser entre la muchedumbre, su naturaleza interna permanece oculta a los otros, mientras el verdadero acontecimiento transcurre en su interior.

---

*La invención de lo cotidiano. Volumen 2. Habitar, Cocinar*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México D.F, 1999, p. 12.

Este hecho denota una localización específica del sí mismo que tiene lugar al margen de sus coordenadas espaciales y que denota una conexión particular con la globalidad de la humanidad a la que pertenece, pero sin llegarse a involucrar en ella.

Sooja, en su obra, ejemplifica una identidad y una identificación con un sí mismo desalejado de contextos específicos de localización y actuación, que contrasta aún más con la especificidad de los actos de los otros en sus acciones. Las piezas de Sooja manifiestan así un centramiento localizado en su propia persona que se inserta –por su no acción y su pasividad–, sin identificarse, en la esencia compartida con todos los otros, con el común de la humanidad y que demuestran que el lugar de la vida es la vida que transcurre en sí misma, y no en una sucesión inagotable de lugares.



### 3. 3. 3. LA CONSTRUCCIÓN DE OTRO LUGAR: EL MERCADO

Tal y como hemos ido viendo a lo largo de este texto el lugar articula una serie de relaciones con diversas economías políticas, financieras y de seguridad encaminadas a generar sentidos identitarios de uno mismo y de la alteridad. Ello conlleva la generación de constructos culturales influidos cada vez más por nociones mercantilistas, que en su día encontraron sentido en el rendimiento económico que se esperaba de las expediciones coloniales.

Hoy día, al abrigo del postcolonialismo (que se anuda con otra serie de post-ismos ya conocidos) *parece* que la inclusión del otro haya sustituido a esta problemática construcción cultural de la alteridad desde nociones de mercado. Sin embargo y paradójicamente no por ello deja de manifestarse de un modo urgente esta construcción ahora positivada de lo otro (tal vez porque aún radique en ello parte de la comprensión de nosotros mismos, o tal vez porque el mercado se haya expandido ya de tal modo que sólo podamos referirnos a lo otro desde la transacción financiera [¿disimulada?]).

A continuación pasaremos a plantear y a analizar una serie de hechos acontecidos en el pasado reciente del la República Democrática del Congo, con el fin de dilucidar ciertos aspectos de todo ello.

#### Breves notas de introducción

En 1908 la República Democrática del Congo<sup>255</sup> es declarada ofi-

---

255 La historia reciente de este país es al menos tan compleja como sus diversos nombres. Leopoldo II la denominó Estado Libre del Congo, en referencia a su río. En los años que dependió de Bélgica se la conoció como el Congo Belga. Entre 1960 y 1971 se denominó sucesivamente República del Congo y República Democrática del Congo. Entre 1971 y 1997 el general Mobutu, entonces en el poder, cambió su nombre a Zaire\*, que es una adaptación portuguesa de *nzere* o *nzadi*, otro nombre de río Congo. Tras la primera guerra el Congo y el derrocamiento de Mobutu el país volvió a tomar el nombre de República Democrática del Congo, el cual perdura hasta la actualidad.

\*Parece interesante realizar una pequeña puntualización en este punto, que permitirá contextualizar el trabajo de los artistas congoleños que pasaremos a analizar a continuación. El motivo de este cambio de nombre fue el reclamo de Mobutu de la vuelta a la “autenticidad” nacional, y el rechazo de toda dominación occidental. Sin embargo Zaire proviene de la mala pronunciación portuguesa de una de las denominaciones que la etnia nativa bakongo daba a su río –y que significa “el río que traga los demás ríos” (no en balde el río Congo es el mayor de África Central). Fue Diogo Cão, el explorador portugués que recorrió por primera vez la desembocadura del Congo (Congo deriva de Kongo o Bakongo) quien le dio este nombre. Por tanto Zaire no es precisamente una denominación que aluda a nada verdaderamente auténtico, sino una adaptación occidental de una denominación autóctona.

Para más información ver Peter Turner, *El río Congo: descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, Madrid,

cialmente colonia Belga<sup>256</sup>, pasando a depender de dicho estado. La dominación belga durará hasta el año 1960, en el que el Congo se proclama independiente. En 1973 el pintor Tshibumba Kanda Matulu<sup>257</sup> inicia su serie de pinturas *Historia de Zaire*.

En 1989 la gran exposición *Magiciens de la Terre*<sup>258</sup> –comisariada por Jean-Hubert Martin y a la que nos hemos referido ya– abre sus puertas en el centro Georges Pompidou y en el Parc de la Villette de París. Los artistas congoleños Chéri Samba y Bodys Isek Kingelez<sup>259</sup>

---

México D.F., 2002.

256 Desde la Conferencia de Berlín (o Conferencia del Congo Belga) que tuvo lugar entre el 15 de noviembre de 1884 y el 23 de febrero de 1885, auspiciada por el canciller alemán Otto Von Bismark y que supuso el despedazamiento y anexión del continente africano por parte de Europa, implicando el trazado de sus fronteras, Leopoldo II de Bélgica había declarado al Congo como Estado Libre o Independiente reservándose su administración y explotación privadas.

En 1877 el explorador americano Henry M. Stanley, recorrió el río Congo en su totalidad, abriendo el interior a su exploración. Bajo encargo del rey Leopoldo, Stanley estableció tratados con los jefes nativos, que permitieron al rey obtener el territorio a título personal en la conferencia de 1884-85. En 1908 el territorio pasó a depender del Estado, dejando de ser un reservado exclusivo para el beneficio de su rey.

257 Desaparecido desde 1981, se le cree víctima de la inestabilidad y la violencia del país.

258 Realizada en el Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París entre el 18 de mayo y el 14 de agosto de 1989.

259 El trabajo de Bodys Isek Kingelez, nacido en la República Democrática del Congo en 1948, consiste en la realización de una serie de maquetas que el artista denomina “extrême maquettes”, que no son imitaciones de modelos arquitectónicos Africanos o Europeos, sino que suponen combinaciones de formas de diferentes estilos, lugares y épocas. Sus eclécticos edificios, realizados con todo tipo de materiales –desde brillantes cartones hasta papeles decorados, piezas de plástico o madera tallados etc.– y manteniendo una rigurosa escala (a pesar de no estar concebidos con el fin de ser contruidos) anticipan la visión de un futuro que seguramente nunca podrá llegar a ser.

Por ejemplo la pieza *Kinshasa Label* (fig. 65) se alza como un faro de la promesa modernista. Rematado por una elaborada etiqueta a modo de sol, con las palabras “Kinshasa Label” –que supone un guiño a Kinshasa La Belle (Kinshasa La Bella) y significa, en inglés, *Etiqueta de Kinshasa*– este edificio está formado por construcciones circulares, cada una de las cuales está rematada por un motivo ornamental. La pieza, con su acabado en forma de antena o de faro, que mide tanto o más que el edificio en sí, sería un Empire State en Kinshasa (sólo que aquí mide unos pocos centímetros) y manifiesta el sentido del humor e ironía del artista, así como señala el compromiso social de un arte –sus maquetas mantienen siempre el sentido de comunidad– que remite a los orígenes de la tradición cultural africana.

En su obra Kingelez recupera el idealismo que posee la maqueta pues, como el propio artista declara, se trata de piezas con las que pretende construir un mundo y una realidad mejores. De este modo Kingelez rescata toda la ambigüedad de un mundo post-utópico reformulando el lenguaje del posmodernismo. El artista aparece entonces como un visionario que diseña arquitecturas a partir de sueños utópicos, los cuales exploran la relación entre la lógica cartesiana europea –y su fracaso para conciliar a sus habitantes con el espacio habitable–, y el vulgarismo post-utópico kitsch de los regímenes africanos corruptos.

Por otro lado las obras de Kingelez ponen de manifiesto cómo las relaciones del modernismo con África resultan del intento de domesticar la creatividad africana desde los sistemas de representación europeos y desde su ideología cultural.

Kingelez empezó a realizar sus maquetas en los años 70, en la época en que Mobutu

aparecen representados junto con artistas como Marina Abramovic, Alfredo Jaar, Christian Boltanski, Jeff Wall, Lawrence Wiener, Krzysztof Wodiczko, Stanley Brouwn, Frédéric Bruly Bouabré o Hans Haacke entre muchos otros. Todos ellos son ampliamente reconocidos hoy en el panorama internacional.



Fig. 65, Bodys Isek Kingelez, *Kinshasa Label*, 1989

Doce años después, en 2001, tiene lugar la exposición comisariada por Okwui Enwezor *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*<sup>260</sup>. En ella encontramos traba-

---

prohibió todo aquello que tuviera que ver con el pasado colonial del espacio entonces denominado Zaire, para el que se quiso restablecer un orden africano *auténtico*, basado en un pasado mitificado ideal pero irreal. Kingelez transmite toda esta ambigüedad que, para algunos, es también el motivo de la atención recibida por parte del público blanco occidental. Así mismo en esta pieza Kingelez asume, con su ironía, la noción de que la imagen de la africanidad es una construcción occidentalizada asimilada parcialmente por el africano, lo que le hace dirigir su trabajo al espectador occidental.

Pero, finalmente, cada maqueta es ante todo la expresión de una imperiosa urgencia por encontrar soluciones estéticas a un hecho real o imaginario.

Okwui Enwezor, "Trickster Urbanism: the Architectural Simulations of Bodys Isek Kingelez" en VV AA, *Bodys Isek Kingelez*, Kunstverein Hamburg, Hatje Cantz Verlag, Ostfilden-Ruit, 2001. (Catálogo de exposición, realizada entre el 3 de marzo y el 6 de mayo de 2001, pp. 90-94).

<sup>260</sup> Exposición itinerante que pudo verse en el Museum Villa Stuck, entre el 15 febrero y el 22 de abril de 2001, Munich; en la House of World Cultures y en el Martin



jos de Tshibumba, Kendell Geers, Bodys Isek Kingelez, Frédéric Bruly Bouabré William Kentridge, George Adéagbo, o Ghada Amer entre muchos otros (varios de los cuales fueron incluidos por Enwezor en su Documenta 11 de Kassel en 2002).

### **Tshibumba Kanda Matulu, historiador popular**

Tshibumba Kanda Matulu (Lubumbashi, Zaire, 1947) conoció en 1973 a Johannes Fabian, un antropólogo interesado en la cultura popular que vivió en Zaire entre 1971 y 1976. Tshibumba no sólo era pintor, sino un gran conocedor de la historia de su país y se consideraba a sí mismo un historiador popular. Ya antes del encuentro con Fabian Tshibumba se dedicaba a pintar acontecimientos de la historia reciente del país.

De las conversaciones entre ambos surgió un proyecto y un acuerdo: Tshibumba crearía una serie de pinturas que narraran la historia de Zaire, y Fabian las compraría y se encargaría de hacerlas alcanzables a un público mayor. Veintidós años después de este acuerdo Fabian publicó *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire* (1996), en el que fueron reproducidas todas las pinturas de Tshibumba acompañadas de extensivos comentarios y de las entrevistas entre el pintor y Johannes Fabian<sup>261</sup>.

La imagen adjunta<sup>262</sup> (fig. 66), 1974, pertenece a esta serie, y ex-

---

Gropius Bau, entre el 18 de mayo y el 22 de julio de 2001, Berlín; en el Museum of Contemporary Art de Chicago, entre el 8 de septiembre y el 30 de diciembre de 2001; y en el PS1 Contemporary Art Center and The Museum of Modern Art (MoMA), entre el 10 de febrero y el 5 de mayo de 2002, Nueva York.

261 Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001.

Johannes Fabian, (Pintura y narrativa de Tshibumba Kanda Matulu), *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1996.

Ver <http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/tshibumbaintro.html> para una transcripción de las conversaciones entre Tshibumba y Fabian "The History of Zaire as told and painted by Tshibumba Kanda Matulu in conversation with Johannes Fabian" en *Archives of Popular Swahili*, volumen 2, 1-8, publicado on line entre el 6 de noviembre de 1998 y el 6 de junio de 2000, LPCA (Lenguaje and Popular Culture in Africa). Proyecto de Johannes Fabian y Vicent de Rooij, Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Amsterdam.

262 *Colonie Belge. 1885-1959*, 1974 es un cuadro en el que Tshibumba representa diversas escenas de sometimiento y castigo sobre el pueblo congoleño. En el centro de la imagen aparece un nativo, vestido con el uniforme de la policía local, que azota, con una fusta, a un recluso que yace en el suelo frente a él. Es paradójica la explotación que representa, de nativos sobre nativos. Al lado del policía podemos ver a un oficial blanco, que observa impasible la escena mientras fuma su pipa. Es evidente la referencia de Tshibumba al poder blanco colonialista, que introduce el sometimiento y la agresión en la comunidad. Este hecho se manifiesta no sólo por la actitud pasivamente contem-

pone con claridad el estilo de trabajo que Tshibumba venía realizando hasta la fecha y que continuaría en su nueva serie.

Durante un breve periodo entre finales de los años sesenta y los setenta el género de arte popular floreció en el contexto industrial y urbano de la zona de Katanga (situada en el centro-sur de la República Democrática del Congo). Numerosos artistas, en su mayoría autodidactas, produjeron cientos de pinturas –en acrílico o al óleo- para su uso local, desarrollando un estilo ecléctico derivado de los pósters, carteles y anuncios occidentales a los que se habían acostumbrado. Mediante el desarrollo de un número limitado de temas articulaban un sistema de memoria compartida, reclamando sus orígenes ance-

---

plativa del blanco (que, además de fumar lleva un parche en un ojo, lo cual alude a una considerable sofisticación e interés por su autorepresentación) sino por el rostro ausente del policía negro, que, más que una figura de autoridad parece un títere a las órdenes de aquel. Otro hecho interesante es que el blanco lleva calzado y todos los negros, sean o no policías, caminan descalzos. Esta diferencia introduce la separación entre lo civilizado y lo que aún está por civilizar.

A la derecha de la imagen vemos dos mujeres sentadas sobre un tronco que, vestidas con trajes locales, son testigos de la escena. Una de ella se lleva las manos a la cabeza, pero ambas parecen resignadas ante la violencia que están presenciando.

Salpicados a lo largo del cuadro vemos varios personajes en un tamaño mucho menor y que, vestidos con una camisa a rayas amarillas y negras y un escueto pantalón negro –indicando su estatus de reclusos- se afanan en pesadas tareas, como el transporte de una marmita o la preparación de leña. Así mismo, junto a estos personajes, vemos también otros vestidos con uniformes policiales, negros y con un gorro rojo, idénticos al del personaje que preside la escena.

El cuadro, que tiene una reducida gama cromática (blanco, negro, amarillo, rojo y ocre/siena) y se centra en un tono ocre general que domina la escena y representa la tierra donde todo transcurre, se ve enmarcado por la línea del horizonte. Unos árboles se alzan al fondo, sobre un cielo azulado y nuboso. A la izquierda de la imagen unas cabañas humildes cierran la escena, y a la derecha, simétricamente, una construcción algo más elaborada y con el techo de teja roja, alberga la comisaría. Podemos leer, sobre la entrada de este edificio, un texto que reza: *La police*. A su lado se alza la bandera belga.

Todo este trabajo de Tshibumba introduce una narrativa que describe la dicotomía entre el pueblo congoleño y la invasión y dominación blanca, y donde se escenifican situaciones de sometimiento, humillación y el ejercicio del poder extranjero. No en vano el cuadro está dividido en realidades enfrentadas –el blanco y el negro, el hombre libre y el esclavo, la civilización moderna (que se señala también en el contraste de los edificios) y tradicional retardada-, no en vano la escena central representa el ejercicio de agresión del invasor. Es más, la colocación de la bandera extranjera no sólo sirve para representar una realidad factual –el hecho de que los establecimientos de control y detención estuvieran regidos por los blancos, quienes imponían sus propias leyes y castigos y donde el colonizado nunca era tratado en términos de ecuanimidad- sino para poner en evidencia lo paradójico de la presencia del extranjero en una tierra extraña que declara como suya. Y que rige y regula como si le perteneciera. Y la regula como nos muestra Tshibumba, con el ejercicio de la fuerza bruta violenta sobre el colonizado y desde la actitud paternalista del blanco occidental.

En esta escena de Tshibumba encontramos recursos iconográficos –como las diferencias de tamaño, la variedad de personajes y escenas representadas dentro de un mismo cuadro- que se repetirán a lo largo de toda su obra y evidencian la importancia del contenido narrativo e ilustrativo de las imágenes. Así mismo incide en cómo la escenificación de escenas violentas será una constante en su *Historia de Zaire*, lo cual evidencia la crudeza de la historia cercana de dicho país.

trales, el pasado colonial, la lucha por la independencia, las luchas post-coloniales por el poder, el desarrollo de la vida urbana africana... Todo este florecimiento coincidió con el interés de Mobutu de recuperar la "autenticidad" nacional y la vuelta a unos orígenes mitificados del pueblo congoleño, que no se basaba en un pasado histórico real sino en la concepción de las cosas como pensaba que debían ser<sup>263</sup>.



Fig. 66, Tshibumba, *Colonie Belge. 1885-1959*, 1974

En este contexto, unos cuantos artistas comenzaron a representar secuencias de eventos históricos. Entre los más relevantes se encuentra Tshibumba Kanda Matulu.

263 En esta pieza, además, como en muchas de las que veremos, el pintor recurre al uso de la palabra escrita con el fin de identificar con claridad los acontecimientos a los que se está refiriendo. De este modo introduce anotaciones que explican las escenas, así como datos, nombres, fechas... que permiten contextualizar con mayor precisión y claridad el acontecimiento relatado.

Este hecho se manifiesta, por ejemplo, en el cambio de nombre de la nación, tal y como hemos comentado ya, y revela un discurso moralista que no necesariamente actúa como revisión crítica del posicionamiento frente a lo Otro, que en este caso sería el dominador colonial.

## La construcción cultural de la alteridad

Las 102 pinturas realizadas por el artista entre 1973 y 1974 suponen un valioso testimonio no sólo de la historia de una nación<sup>264</sup> –y de las relaciones conflictivas entre una Europa conquistadora y colonial y el continente Africano- sino de una cultura –y una identidad que, como veremos, se construirá en relación con los conquistadores, solapando la visión que el europeo tiene del congoleño y la que éste tiene de sí, modificándola- forjada a la sombra de los conceptos occidentales de arte y conocimiento, evidenciando cómo la tradición étnica y popular no supone más que una construcción antropológica de la alteridad.

Para Bogumil Kewsiewicki<sup>265</sup>, la validación (selectiva y arbitraria) del patrimonio cultural del pueblo Zaireño ocurrió en el preciso momento en que la *etnicidad* comenzó a ser codificada por los antropólogos, y en la época en que los talleres de “arte turístico”<sup>266</sup> fueron introducidos. Así la selección del patrimonio local tuvo lugar inicialmente de acuerdo con un estándar externo -hoy completamente internalizado- de objetos étnicos que, alejados de su importancia previa (su potencial para la acción social), se convirtieron en mercancías comercializables (etiquetadas como tal por los que decidían acerca del mercado) y en potenciales “objetos de arte”, “museificados”, como vestigios o ancestros culturales sobre los que toda una cultura podía ser reconstruida. Este hecho supuso a su vez un cambio de concepción en los artefactos culturales/identitarios de un pueblo, que empieza ya a incluir estas nuevas consideraciones en la propia comprensión de sí mismo.

Así, la cultura popular se desarrollará en un contexto doblemente paradójico. Por un lado supone la transferencia de la acción o perfor-

---

264 Tshibumba inicia su serie con el principio de los tiempos y finaliza anunciando el futuro, expresando su preocupación por cuestiones contemporáneas como el aumento de la población, la pérdida de la civilización o la sustitución de la religión por partidos políticos. Su aproximación a los acontecimientos pasados refiere el tiempo como un enlace –más que como un límite- entre lo que ocurrió y el presente. De esta forma en muchas de sus piezas Tshibumba enfatiza el conflicto entre los avances tecnológicos y la naturaleza del pueblo, en unos trabajos que ofrecen escenas generales de enfrentamiento donde no existen protagonistas particulares sino donde se retrata la situación y destino del pueblo como grupo social.

265 Bogumil Kewsiewicki, “Zairian Popular Painting as Commodity and as Communication” en Mary Jo Arnoldi, Christraud, M. Geary y Kris L. Hardin (eds.), *African Material Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1996, p. 348.

266 Estos talleres, organizados inicialmente por misioneros, introdujeron nuevas técnicas y procedimientos de desarrollo artístico, pero lo fundamental es que los artistas eran invitados a copiar modelos proporcionados por los organizadores occidentales, que disponían del capital y del acceso al mercado pero no ofrecían incentivos para una creación independiente.

mance social a lo privado –con la introducción en el espacio doméstico y de trabajo de estas nuevas “mercancías”- y por otro supone el replanteamiento de las categorías artísticas tal y como las conocemos. La definición del arte popular surge entonces por oposición con el denominado arte étnico o tradicional y con el arte moderno u occidental.

El mercado establece un valor para el primero en base a la singularidad de una pieza “aprobada” por los expertos. En el segundo caso es la formación académica y el desarrollo profesional del artista, así como la opinión experta del valor estético de la obra lo que se traduce en un valor en el mercado. En lo que respecta al arte popular se trata de artefactos que no encajan en ninguna de las definiciones anteriores, pues se trata de piezas no originales, realizadas por “desconocidos”, en las que un experto no es capaz de reconocer el valor estético dentro de ninguna de sus categorías convencionales. En todo caso dicho valor depende de su potencial como transmisor de un saber que no puede ser abordado dentro de otras categorías. Se trata de obras que se realizan para ser discutidas, para generar un pensamiento, y no sólo para ser vistas. La acción del sujeto, que se enraíza en su propia identidad y en la de su pueblo, es así más importante que la estética.

### ***Historia de Zaire: la historia oficial, la historia popular***

Desde mi punto de vista este es el caso de la obra de Tshibumba. Según cuenta Fabian<sup>267</sup> ni el pintor ni él mismo concibieron que su *Historia de Zaire* podría ser expuesta, ni mucho menos que entrara a formar parte de la colección de un museo<sup>268</sup>. No fue esa la concepción del antropólogo ni del artista de dicho proyecto, sino la documentación de un saber popular, la ilustración de la historia.

Efectivamente, los cuadros de Tshibumba se organizan en torno a una secuencia, a un fragmento de la historia que a veces se incluye en forma de texto escrito. Se trata de cuadros narrativos donde la historia aparece contada en imágenes sencillas, descriptivas, que recuerdan a las viñetas gráficas.

Su obra se distingue entre dos concepciones diferenciadas, pero

---

267 Eileen Moyer, “Congo in 102 Paintings by Tshibumba”, *African Arts*, James S. Coleman African Studies Center, Universidad de California, Los Angeles, MIT Press, invierno 2004.

268 Las 102 pinturas se expusieron por primera vez en la muestra *Congo in Cartoons* en el Tropenmuseum de Amsterdam en 2004, el cual había comprado la serie completa en el año 2000. [http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?ch=FAb&id=TM\\_AGEN-DA\\_ENGLISH&ActiviteitID=1059](http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?ch=FAb&id=TM_AGEN-DA_ENGLISH&ActiviteitID=1059) (consultado octubre 2009).



que se complementan. Algunas de las obras retratan acontecimientos generales de la historia del país –normalmente conflictos violentos– de modo que las escenas ilustran una situación general de una comunidad o grupo, sin enfatizar protagonistas particulares. Otra serie de trabajos son, a la vez que fragmentos históricos, retratos de personajes importantes y destacados de la historia congoleña, representados en hitos históricos que han marcado el desarrollo del país. Es el caso de Lubumba, de Livingstone, de Kasa-vubu etc.



Fig. 67, Tshibumba, *Vive le 30 juin Zaïre indépendant*, 1973.  
De la serie *Historia de Zaïre*, 1973-1974

Así por ejemplo en la pintura nº 49 *Lubumba da su famoso discurso. Vive le 30 juin Zaïre indépendant* (fig. 67), Tshibumba se refiere al discurso pronunciado el 30 de junio de 1960 por el recién proclamado Primer Ministro Patrice Lubumba. Este discurso tuvo lugar en una gran plaza de Kinshasa destinada a la celebración de festejos, a la mañana siguiente de que Lubumba firmara la independencia de la República Democrática del Congo. En este discurso, que tuvo lugar con la presencia del rey Balduino de Bélgica –quien ofreció un paternalista discurso en alabanza del rey Leopoldo II–, Lubumba criticó duramente la política colonial denunciando sus indiscriminados abusos sobre el pueblo y denunciando el sufrimiento de éste. Sus palabras provocaron la ovación del público, con la consiguiente humillación del rey Belga y de los dignatarios occidentales congregados.

En la pintura de Tshibumba Lubumba aparece en primer plano, vestido con un elegante traje azul, de corte occidental a rayas –como los que solía llevar- frente a una multitud que le escucha. Lubumba ocupa la mitad derecha del cuadro y detrás de él aparece el rey Balduino, vestido con un uniforme militar de gala del que cuelgan todas sus medallas y condecoraciones. Balduino sujeta su gorra y su espada, manteniendo una obligada sonrisa ante las duras palabras de Lubumba. Ambos mandatarios se ven enmarcados por un toldo de color, encima del que aparece la frase “Vive le 30 Juin. Zaire Indépendant”, en letras de molde, como si de una mezcla entre un cartel instalado para la ocasión y un texto explicativo de la escena se tratase.

Lubumba sostiene en una mano un globo terráqueo, en el que vemos a África representada. Este globo es a su vez una bola sujeta a una cadena –como las que se utilizaban para encadenar a los presos y reducir su movilidad- que ahora se ha roto, por fin, desligada de la soberanía Europea. La otra mano se alza, arengando a su pueblo.

El rostro de Lubumba permanece serio, contrastando con la embarazosa situación del rey Belga y con la actitud solidaria del pueblo, que se ve, por fin, representado en las palabras de su nuevo gobernante. El pueblo congoleño aparece retratado en monocromía, formando una masa unida, uniforme, en la que los diferentes individuos parecen empatizar, sonrientes y satisfechos, con lo que están oyendo.

Este cuadro de Tshibumba tiene una curiosa composición. Dividido en cuatro cuartos, dos de ellos representan el lugar del discurso, mostrando a Lubumba como personaje central, detrás del cual aparece el rey belga, en un tamaño considerablemente menor (a pesar de no encontrarse tan alejado como manifiesta la discrepancia en tamaño) y en una actitud de embarazo, como ya hemos mencionado. Esta parte de la composición es la más variada cromáticamente, aunque en ella destacan los tonos azules, blancos y anaranjados así como la diferente pigmentación de la piel de ambos dirigentes. Los otros dos cuartos representan el contexto en el que se desenvuelve el discurso, que atañe por un lado al pueblo congoleño –el cual, representado vistiendo trajes occidentales, se muestran sereno, enmarcado por las cadenas ya disueltas por Lubumba y disminuyendo de tamaño conforme la masa humana se aleja del punto central, todo lo cual simula su vastedad, su unión y la profundidad del espacio- y por otro, al propio lugar. Ahora el escenario local que antes albergó celebraciones impuestas por el país dominador, así como revueltas contra éste, acoge el nuevo contexto de la transición a su soberanía local.

Edificios representativos de Kinshasa, como su imponente Palacio



de Correos, aparecen al fondo de la imagen (en todos ellos se indica, con grandes letras, su nombre, para que no quepa duda del contexto y localización de la representación) siendo ahora testigos de un evento singular, de emociones encontradas y del cambio de tornas, donde el humillado es ahora el blanco *Real*<sup>269</sup>.

Es interesante comprobar, en esta imagen como en otras de las pinturas en que Lubumba aparece representado<sup>270</sup>, cómo las faccio-

---

269 Según el texto de Fabian, no es cierto que el rey Balduino estuviera de pie tras Lubumba durante su discurso, ni que fuera el único mandatario presente en el evento. El hecho de que Tshibumba escogiera retratar de este modo el discurso de Lubumba enfatiza el posicionamiento crítico del artista y evidencia su interés por contrastar la posible reacción del rey belga con el nuevo mandatario, que encarna una realidad diferente y novedosa del país.

Johannes Fabian, *Remembering*, p. 92.

270 Véanse por ejemplo *Calvaire d' Afrique* (fig. 69) o *Lubumba en la prisión de Buluo. "En Buluo antes de viajar a la mesa redonda en Bélgica"*, ambas de 1974 (fig. 70). En ambas escenas vemos un Lubumba impasible, tanto ante su trágico e inminente destino, como tras una brutal agresión.

La primera de estas pinturas representa el arresto final de Lubumba, tras un enfrentamiento público con Kasa-vubu por el que éste lo destituye como primer ministro. De acuerdo con el relato de Tshibumba, Lubumba es arrestado en Kinshasa y llevado frente a la multitud, a la que se dijo que Lubumba era una *mala persona*, que no quería el bien para su nación y que iba a ser confinado a la terrible prisión de Bulambemba (que se encuentra en el río Congo, con lo que permanece inundada la mayor parte del tiempo). Pero en vez de ser enviado a dicho lugar Lubumba fue transportado en avión a Katanga. Esta pintura representa la salida del aeropuerto y el inicio de su *calvario* (es interesante y no casual la analogía con la iconografía y la denominación cristiana, pues evidencia la relación entre la imaginaria popular del Congo y su pasado reciente evangelizado), que le llevará a la muerte. En esta imagen vemos cómo el ejército local escolta a Lubumba a una casa del gobierno de Katanga, en la que será golpeado brutalmente hasta su muerte. Mpolo y Okito también fueron asesinados junto a Lubumba, pero, aunque el saber popular acepta estas dos muertes, muchos congoleños, según Tshibumba, nunca aceptaron la muerte de Lubumba ya que su cuerpo nunca fue encontrado.

Esta pintura se desarrolla frente al aeropuerto de Luano y muestra el avión de la compañía Sabena (lo sabemos por que así se indica en el avión) que condujo a Lubumba hasta Katanga. Vemos tres militares armados que escoltan a un Lubumba atado con cuerdas, pero que mantiene su serenidad. Lleva aún un pantalón elegante, y una camiseta interior blanca, sin mangas. Es evidente que ha sido obligado a quitarse su camisa. Tras su figura, que aparece en un primerísimo plano, vemos tres hombres vestidos elegantemente. Uno de ellos, que apunta con un dedo al cielo, lleva en la otra mano una maleta. Los tres miran en dirección a Lubumba, lo cual sugiere una conspiración que conllevó la muerte del antiguo Primer Ministro.

*Calvaire d' Afrique* es interesante por varios motivos, pues se despegaba de otro tipo de imágenes de Tshibumba. En primer lugar ofrece un escenario completamente moderno, con los edificios industriales propios de los aeropuertos, aviones de fondo, y un suelo asfaltado. En segundo lugar, ya no aparece la figura del hombre blanco como el desencadenante de la agresión. Los militares que escoltan a Lubumba ejercen una firmeza sobre éste propia de un régimen disciplinario, los tres hombrecillos que observan la escena, de espaldas de Lubumba –como si urdieran un plan en su contra y a sus espaldas– acaban de conferir un nuevo tono a la escena: la continuación del despedazamiento de la nación por sus propios habitantes. La continuación de la hostilidad, de la agresividad y del dolor.

Esta pieza es seguida por una en la que Mobutu declara a Lubumba héroe nacional.

*Lubumba en la prisión de Buluo*. Con la inscripción "En Buluo antes de viajar a la

nes de éste permanecen serenas, casi inalteradas e inalterables, a pesar de la dificultad de sus circunstancias personales. Este hecho responde, por un lado, a que el material documental gráfico sobre Lubumba así lo muestra –imágenes provenientes de diversas fuentes, como de periódicos y revistas de la época, a los que presumiblemente Tshibumba tendría acceso (a pesar de que la mayoría de sus cuadros no se basan en imágenes documentales concretas, sino en su propia imaginación y en sus construcciones mentales)- y por otro a lo que supone la representación de líder en base a atributos como son la fortaleza, la serenidad, la honestidad o la seguridad en sí mismo.



Fig. 68, Patrice Lubumba en un documento de la época

Esto es relevante puesto que al pintor le interesa el pasado en tanto en que arroja luz sobre su presente actual, sobre el momento en que pinta las imágenes, ampliando y enfatizando o matizando la comprensión que el pueblo tiene de éste. En ese sentido una figura como la de Lubumba, que ha pasado a ser un héroe nacional, debe ser representado de un modo concreto acorde con esta concepción, tal y como percibimos en la interpretación del pintor. Esta noción enfatiza la idea que hemos comentado antes, por la que la obra de Tshibumba ofrece también un retrato –psicológico- de los protagonistas de la historia que relata.

Efectivamente, la historia que narra Tshibumba a través de sus pinturas está más en sintonía con la comprensión popular local y compartida de su nación que con la historia oficial (tanto de la derivada de

---

mesa redonda en Bélgica" (fig. 70), se refiere por su parte al primer arresto de Lubumba, cuando aún se encontraba bajo el mandato Belga y Lubumba empezó a manifestarse en contra de la ocupación, denunciando los abusos europeos y la necesidad de reclamar la independencia.

En esta imagen vemos a Lubumba maniatado, después de haber sido agredido. Su rostro permanece sereno a pesar de la evidente agresión. Tras su imagen, sentado en el suelo y en primer plano, con idéntica vestimenta que en cuadro anterior, vemos las rejas de la celda donde fue retenido y al fondo los edificios de la prisión.

la propaganda estatal, como de la de los académicos). Así en ocasiones la temporalidad de los eventos narrados por el pintor no coincide con las fechas oficiales, otras veces, el artista introduce personajes o historias populares desconocidas u ocultas en la historia que nos es transmitida<sup>271</sup>. De esta forma la serie de Tshibumba se inicia con el principio de los tiempos, con la vida antes de la irrupción del hombre blanco, para pasar a relatar, con todo detalle y gran lucidez, el periodo de dominación belga<sup>272</sup>, y el sucesivo proceso de descolonización. La dificultad que introduce Tshibumba en su *Historia* es que en ocasiones diverge de la historia oficial intencionadamente, con el fin de introducir la discusión y el desconcierto en los espectadores. Es interesante observar este hecho en las transcripciones de Fabian de las conversaciones entre ambos, donde se evidencia el tono irónico de Tshibumba.



Fig. 69, Tshibumba, *Calvaire d'Afrique*, 1974.  
De la serie *Historia de Zaire*, 1973-1974

271 En el libro de Johannes Fabian, *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, este introduce numerosas anotaciones y notas históricas para indicar las posibles divergencias entre la historia de Tshibumba y la oficial, sin permitir, por otro lado, que esta última empañe la primera. Las discrepancias de Tshibumba con la "oficialidad" introducen el interesante debate que evidencia la divergencia entre la Historia y las historias, entre el saber oficial y el popular, entre el conocimiento del estado y el local.

272 "I quote [reads from painting]: 'Under the pretext of having come to Africa to civilize us, the first whites, 'pioneers of that civilization', were to empty each of our countries of its fundamental substance'. This is true; when they first arrived we thought they had come to take over from those rulers who had caused our brothers to perish. Then we realized: Now we shall be lost forever." ["Cito (lee de una pintura): 'Bajo el pretexto de haber llegado a África a civilizarnos, los primeros blancos, 'pioneros de esa civilización', han venido a vaciar nuestros países de su sustancia fundamental'. Esto es cierto; cuando llegaron por primera vez pensábamos que venían a hacerse cargo de los jefes que habían supuesto la muerte de nuestros hermanos. Luego nos dimos cuenta: ahora estamos perdidos para siempre." <http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/tshibumbaintro.html> (consultado octubre 2009).

Así, para reconocer las discrepancias de Tshibumba (centradas en un saber local propio del habitante autóctono de un territorio, al que pertenece el pasado histórico y legendario de su pueblo), hay que conocer previamente la historia y las historias contadas por el poder, lo cual pone de manifiesto lo manipulador de este medio de transmisión de conocimiento. Existen de este modo varios peligros en la interpretación que, como espectadores occidentales, podemos dar al trabajo de Tshibumba. Uno de los más obvios es confundir su obra con un arte dependiente de sus alusiones y referencias históricas, lo cual, por su inconsistencia manifestada en ocasiones con la historia oficial, puede llevar a la desestimación de su trabajo. No es que el trabajo de Tshibumba deba consistir en poner imágenes a los hechos históricos oficiales, sino que revela cómo el lenguaje de la historia oficial articula un poder que arroja luz sobre el presente, de ahí su importancia, de ahí su complejidad. Lo que manifiesta la *Historia de Zaire* de Tshibumba es cómo el entendimiento y condición de nuestro presente se articula como la consecuencia y el desarrollo de un devenir concreto, que tiene su base en la transmisión de un determinado valor –condicionado, también, por imágenes externas que se proyectan sobre lo concreto. Éste genera un conocimiento y una aceptación de la realidad concreta de uno que tiene que ver más con valores heredados y transmitidos, así como con la imagen que el poder proyecta de uno, que con un presente circunstancial independiente.

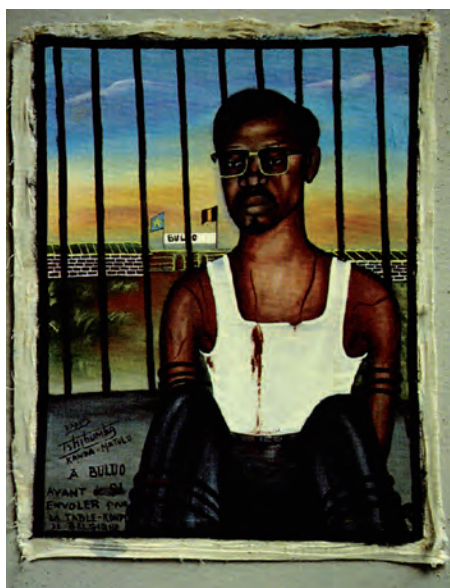


Fig. 70, Tshibumba, *Lubumba en la prisión de Buluo*, 1974.  
De la serie *Historia de Zaire*, 1973-1974

Lo importante es así cómo la pintura de Tshibumba introduce el conocimiento y el reconocimiento de un orden político concreto dentro del espacio privado y local que tiene que ver, por su parte, con la imagen globalizada y estereotipada que el blanco proyecta sobre el negro-otro –y que se relaciona, además, con el poder ejercido sobre la alteridad en base a estrategias de explotación, dominación y obtención de beneficios.

### **La *comprensión* del otro. Un ejemplo: lo africano**

Efectivamente, el pintor habla de cómo sus antepasados tenían su propio conocimiento del mundo, de la realidad y de las cosas, cómo *sabían*: hasta que el hombre blanco llegó y les arrebató su dignidad y entidad como sujetos individuales e independientes. Hasta llegar al punto de modificar la comprensión de sí mismos.



Fig. 71, Tshibumba, *Stanley 1º Explorateur arrive au Congo*, 1973-1974.  
De la serie *Historia de Zaire*, 1973-1974

Hay una interesante imagen de Tshibumba, *Stanley 1º Explorateur arrive au Congo*<sup>273</sup> (fig. 71), en la que vemos cómo Henry M. Stanley –el primer explorador occidental en recorrer toda la desembocadura del Congo en 1877- se aproxima a un poblado acompañado por al menos dos esclavos negros<sup>274</sup>. La gente del poblado echa a correr, asustada, al ver llegar al explorador en su traje blanco. Stanley lleva un rifle, un sombrero (salacot) y una vara que, según Tshibumba, fabricó el propio explorador con el fin de abrirse paso entre la maleza, o para señalar el camino a seguir. Las vestiduras y la actitud de Stanley contrastan con la de sus porteadores, dos negros semidesnudos, cubiertos sólo con una tela que apenas esconden su sexo. Estos cargan sobre su cabeza sendos baúles con las pertenencias del explorador. Stanley no carga más que su rifle.

Los personajes de la escena aparecen en primer plano a la izquierda del cuadro y desde ellos se abre un camino entre la vegetación, que marca una diagonal y conduce al poblado. Vemos al fondo de la imagen unas cabañas tradicionales, hechas de elementos que deducimos sencillos como tierra, madera o paja. Las figuras de los habitantes que escapan ante la llegada de Stanley son pequeñas y podemos distinguir poco en ellas. Sí vemos que se trata de individuos negros, cubiertos también con taparrabos. Tras las cabañas se alzan unos árboles, cerrando la escena un despejado cielo raso.

Es relevante la explicación que Tshibumba ofrece de la imagen y cómo relata con naturalidad la cuestión de que los porteadores de Stanley fueran esclavos –el pintor indica cómo esto era lo “normal” para aquellos que viajaban de lejos- y cómo resuelve pictóricamente los acontecimientos y las jerarquías. De esta forma la figura de Stanley, a pesar de encontrarse prácticamente a la misma distancia del espectador que sus porteadores, predomina sobre el resto no sólo por su vestimenta y actitud, sino porque su figura es ligeramente más grande que la de sus esclavos<sup>275</sup>. Además su blanca e impoluta figura

---

273 En la que se puede leer la inscripción, escrita a mano en letras blancas:

“‘Nuestros ancestros no eran considerados seres humanos, ni siquiera seres... sino más bien una masa de músculo a la que se podía pedir que hiciera esfuerzos mecánicos, tal y como se puede esperar de un caballo, un búfalo, un burro o un buey’ (Mobutu). Stanley, el primer explorador en llegar al Congo (región de Katanga)” en Johannes Fabian, *Remembering*, p. 25.

274 Tal y como comenta Tshibumba en su conversación con Fabian, los esclavos de Stanley provienen de Angola. Cuando los occidentales viajaban por África al llegar a poblados era normal que “alquilaran” porteadores, así como un lugar donde cobijarse. <http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/tshibumba1b.html> (consultado octubre 2009).

275 Ya hemos señalado detalles semejantes anteriormente. Se trata de una técnica sencilla adoptada en la ilustración para señalar diferencias en importancia (jerárquica, lo cual implica la aceptación y asunción de la autoridad) entre personajes que se encuentran en un mismo plano.



contrasta con los negros semidesnudos y descalzos (Stanley sin embargo lleva sus pies calzados).

Toda esta imagen sugiere un tipo de relación y reacción del local frente al extranjero, del africano frente al occidental y viceversa. Es obvia la actitud de poder que representa Stanley sobre los nativos, así como la *naturalidad* de éstos, evidenciando esta escena una serie de relaciones desequilibradas por las que el blanco aparece para someter, domesticar y “culturizar” al negro. Este hecho ilustra el modo en que el negro-otro es *comprendido* (asimilado) en una estructura de pensamiento que proyecta imágenes que a su vez se convierten en modelos de interpretación de esas otras realidades desde dentro y fuera del conocimiento local. Así, las nuevas proyecciones se articulan entre la comprensión externa de lo otro, y de la que éste tiene de sí.

En este sentido, en la República Democrática del Congo, particularmente desde 1950, la imagen se convirtió en un modelo a seguir en la enseñanza misionera. El poder soberano pertenecía más a la iglesia que al estado en muchas ocasiones, pues la labor misionera no se limitaba a la enseñanza religiosa, sino que se ocupaba también de la educación. Así, el pueblo fue “invitado” a adoptar el comportamiento mostrado en las imágenes<sup>276</sup>, que ya no aparecían sólo como expresiones icónicas de la imaginería social, sino que generaban ademanes concretos. Así, las actitudes civiles presentadas en películas y revistas para negros fueron sujeto de la creación de una imagen adaptada al orden político y social –de modo que la creación de un imaginario mediático tendrá efectos en la realidad fáctica social de ese territorio. Una vez más, tal y como hemos indicado con anterioridad, las imágenes deslocalizadamente globales de los media generan comprensiones de uno mismo desvirtuadas, que no acaban de corresponder con la realidad localmente vivida.

Pero si por un lado el negro era *educado* para seguir un comportamiento adecuado en términos morales y sociales, por otra parte, para el beneficio de los visitantes blancos –y del desarrollo turístico- la gente se vestía y adoptaba actitudes modeladas en las imágenes de los “salvajes” de las postales y de otras representaciones comerciales. De este modo las imágenes pintadas (así como las canciones modernas) eran obras de un conocimiento misceláneo, sincrético, por las que se proyectaba no sólo la imagen que el negro tenía de sí, sino su

---

276 De acuerdo con Bogumil Kewsiewicki, las imágenes y los textos –bíblicos primero y etnográficos después-, se convirtieron en expresiones de autoridad dogmática y como tales, en modelos para el comportamiento personal y social. Un imagen, distribuida para el “buen comportamiento”, se convertía en un propiedad personal que contemplar e imitar. Bogumil Kewsiewicki, op. cit., p. 348.



visión filtrada por el “conocimiento” occidental.

En este contexto, los procesos de liberación e independencia africanos implicaron un evidente cambio epistemológico en la concepción del occidental como sujeto universal, desafiando los límites impuestos por la hegemonía europea sobre la historia y la sociedad africana. Es precisamente en esta línea de pensamiento donde surge el otro riesgo que suscita la lectura de la obra de Tshibumba, que tiene que ver con la concepción de ésta como obras de arte de museo.

Las obras de este pintor, así como las de Kingelez o las de Chéri Samba –que pasaremos a analizar a continuación- evidencian cómo el modernismo supuso el traslado del prisma epistemológico occidental (y de sus sistemas de representación y concepción cultural) sobre la vida y la creatividad del continente africano.

Tal y como plantea Roland Robertson<sup>277</sup> y recitando algo ya antes mencionado, el desarrollo del estado moderno conllevó la producción de una “alta cultura” nacionalizada, en el sentido de que ésta forma parte de los procesos de *nacionalización* de un territorio que se convierte en estado soberano. La búsqueda y afirmación de una identidad nacional tiene su base, al menos en el estado occidental, en una construcción cultural e identitaria que surge con la definición de cada sociedad en relación al resto del mundo. Esto implica la construcción de oposiciones para la afirmación hacia el exterior de la fronteras, y la purificación de las diferencias hacia el interior, tal y como ya hemos comentado. Pero ahora lo importante es reflexionar acerca de lo que esto supone en los “territorios coloniales”, cuya soberanía depende de un estado exterior y ajeno, y cuyo ejercicio de *construcción nacional* se efectúa primariamente en el territorio del Otro.

En el caso africano, que venimos analizando a través de la obra de Tshibumba, parece que la *domesticación*<sup>278</sup> de la cultura autóctona –que pasa también por la explotación del “exotismo” con fines mercantiles- implica el proceso de exportación de lo que Peter Sloter-

---

277 Ronald Robertson, *Social Theory*, pp. 60-77.

278 La domesticación es un proceso por el cual una población animal se adapta a la presencia del hombre y a una situación de cautividad a través de una serie de modificaciones –morfológicas, fisiológicas, de comportamiento o genéticas- producidas por los procesos de adaptación al ambiente a lo largo de generaciones.

En el caso que nos ocupa, la domesticación tiene que ver con el proceso por el cual ciertas estructuras de conocimiento y creación de sentido (exitosas en un medio ambiente habitual y de acuerdo a ciertas expectativas de control) se imponen en un nuevo medio de un modo tal que se adoptan como propias, interiorizándose, haciéndose inseparables de otros mecanismos de inter-actuación y comprensión de la realidad.

Edward O. Price, “Behavioral Aspects of Animal Domestication”, *The Quarterly Review of Biology*, Vol. 59, nº 1, Department of Animal Science, University of California, Davis, The University of Chicago Press, 1984, pp.1-32.

dijk definiría como *ventanas-mentales portátiles*<sup>279</sup>. Esto supone que la posición europea de observador privilegiado permite al occidental percibir al otro a través de una *teoría-ventana* que implica el hacer habitable un exterior mediante diversos mecanismos de integración y de dominio.

Las tradiciones culturales, así como la religión y la organización y el desarrollo de comunidades sociales no suponen más que una serie de mecanismos o de rituales de seguridad por los cuales la tierra-otra es incorporada al estado soberano nacional. De este modo se producen simultáneamente al menos dos operaciones: por un lado la construcción de la individualidad del europeo en territorio africano se construye por su oposición con la figura del negro-otro, que se convierte en vehículo de afirmación de la propia identidad blanca. Pero por otro lado surge la necesidad de transformar la cultural local en una cultura *elevada*, superior a la recogida por la etnografía, que solidifique la anexión del territorio salvaje con la soberanía civilizada europea.

### La intelectualidad africana

Así, frente a la expandida interpretación de la realidad colonial como mera reacción a lo no-europeo, movimientos intelectuales modernos (como la Negritud o al Pan-Africanismo) surgieron<sup>280</sup> con el fin de defender y legitimar todas y cada una de las esferas del pensamiento y la vida africanos, en un posicionamiento radical contra el racismo y la superioridad europea que manifestaba también la necesidad de subvertir y destruir el imperialismo cultural europeo como el *si ne qua non* de una cultura progresista. En términos culturales y artísticos la Negritud y el Pan-Africanismo buscaron su significado y su viabilidad en relación no a un canon (como por ejemplo, la historia del arte) sino a un proceso político-social que implicara a la totalidad de la sociedad africana contemporánea.

La Negritud –que surge entre los intelectuales africanos afincados en París en los años 30- supuso un movimiento intelectual por el que la modernidad debía alcanzarse a través de un acto de reflexión interior sobre el estatus y el valor de la cultura africana misma. La Negritud se basaba en la construcción de una ética, un campo de

---

279 Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 822.

280 En Europa, entre los intelectuales de color afincados en tierra no africana. Dentro de los miembros de la Negritud destacan Aimé Césaire, Senghor o Léon Damas. Fanon, Nnamdi Azikiwe, Nkrumah, Obafemi Awolowo o Césaire son las principales figuras del Pan-Africanismo.

práctica y en la primacía de la subjetividad africana para contradecir la alineación colonial.

Así mismo el Pan-Africanismo –que arraigó entre los intelectuales anglófonos y se desarrolló tras la Segunda Guerra Mundial- se sitúa en una corriente subjetivista (basada en una estética imaginativa y ética) por la que surge el reconocimiento político de una búsqueda africana de igualdad cultural y de autonomía, y enfatiza la producción colectiva de un espacio social común –enraizado en las ideas emparejadas del reconocimiento del discurso del otro y en la necesidad de una regeneración basada en este reconocimiento. El Pan-Africanismo se muestra como un campo de reconocimiento que persigue la integración política, social, cultural y económica activa de África en el sistema internacional. En este sentido fue más crítico y progresivo que la negritud.

### **Chéri Samba**

Chéri Samba nació en la República Democrática del Congo en 1956. De padre herrero, se formó como pintor de carteles comerciales y de anuncios, hecho que influenció sin duda su pintura, permitiéndole recuperar la tradición clásica del cartel publicitario –en el que se insertan textos explicativos juntos con imágenes sencillas, directas y de fácil interpretación y lectura<sup>281</sup>. En 1975 abrió su propio taller dedicándose a una clientela local. Desde 1978 sus lienzos aumentaron de tamaño, dirigiéndose a un público más extenso que incluía a los europeos afincados en Kinshasa. En 1982 sus obras fueron expuestas por primera vez en Europa.

Así la pintura de Samba aparece como una síntesis sutil de la imaginaria publicitaria y de la observación de la vida cotidiana, las cuales, junto con su sentido del humor, se reflejan en brillantes anotaciones verbales que se incluyen en sus cuadros. De este modo sus piezas tienen una estética cercana a la viñeta gráfica, o a las ilustraciones más clásicas, incorporando textos –que a veces provienen de un narrador impersonal y a veces de los personajes de sus cuadros, como si de una especie de bocadillo de un cómic se tratara- en francés, patois fonético francés y/o lingala –su lengua madre local. Los textos, según

---

281 Así el lenguaje iconográfico de Samba procede de pósters cinematográficos, carteles, envases, cómics etc. de un entorno en ocasiones importado de occidente, y que deriva del pasado colonial de su país. La particularidad de este tipo de iconografía, además de la inclusión del texto en la imagen, es que tiene una finalidad más allá de la meramente estética y/o contemplativa, pues busca informar y seducir acerca de algo, “vender” un producto, una experiencia, un evento... Algo de esto, como veremos, perdurará en la concepción de Samba de su pintura.

el propio artista, sirven para insertar la “verdad”, de modo que actúan como comentarios mordaces y reflexivos acerca de lo que se muestra en las imágenes. A veces sirven para poner voz a los personajes de sus cuadros, y en ocasiones contradicen lo mostrado en las pinturas, creando una paradoja que incita a la reflexión.

Por ejemplo en *L'arbre*, de 1986 (fig. 72) vemos una pintura que representa un árbol que está siendo apedreado por varios hombres y mujeres. En el centro del árbol surge, como una aparición, el rostro y una porción del torso –que lleva una camisa blanca, entreabierta– de un hombre joven. Las piedras parecen ir en parte dirigidas a él. Del árbol cuelgan todo tipo de frutos exuberantes y de gran tamaño. Algunos, como lo que parece una naranja y una papaya, se muestran abiertos por la mitad, para poder identificarlos mejor –toque reminiscente de la estética del cartel anunciador.



Fig. 72, Chéri Samba, *L'arbre*, 1986

Todos los personajes que apedrean el árbol son negros, lo cual

sitúa la escena y su desarrollo, con bastante probabilidad, en el espacio local del artista. Vemos mujeres, hombres, niños, ancianos... Las mujeres llevan, sin excepción, faldas largas y el pelo recogido. Los ropajes de todos los individuos son bastante occidentales (con excepción de una de las mujeres que lleva un vestido con lo que parece un estampado tradicional). El árbol resulta frondoso y se alza sobre un prado con hierbas. Al fondo se extiende un horizonte azulado, que representa la profundidad de un paisaje montañoso el cual forma en la lejanía un continuo con el cielo, también azul.

Es al leer los textos que incluye el artista como podemos acabar de comprender lo que se nos muestra en la escena. Dos de ellos aparecen en un borde que la enmarca<sup>282</sup>. En el marco superior leemos, en letras de molde, mayúsculas y del puño y letra del pintor, en francés: *El inmortal Samba Wa Meimba N'Zinga ("Chéri Samba")*<sup>283</sup> y en el inferior: *El árbol* (el cual aparece más grande y actúa también como título de la imagen) y el texto de Mateo 7, 17:18 (tal y como anota el propio artista) "L'arbre estérile ou aux fruits amers n'est jamais l'objet des jets des pierres" ["El árbol estéril o de frutos amargos no será jamás apedreado"]. Existen otros dos textos en medio de la imagen escritos en blanco en la lengua local, que no se pueden descifrar. En cualquier caso los otros dos en francés son suficientes para entender mejor lo que estamos viendo.

El hombre que aparece representado en medio del árbol es el propio artista, Chéri Samba (el inmortal, inmortalizado a través de su obra), y efectivamente las piedras se dirigen también a él, y no sólo a los ricos frutos del árbol. El texto de San Mateo contradice la imagen, pues ésta indica explícitamente cómo el árbol de ricos frutos es apedreado y cómo por lo tanto el artista, también sustancioso (sea por su fama, sea por su delirio de grandeza) es susceptible de recibir alguna pedrada —*por sus frutos los reconoceréis*. Si el árbol fuera estéril o el artista inconsistente o no aclamado, si no fuera famoso y reconocido, entonces no sería apedreado, pues con este acto, en último término, la gente espera obtener algo: sea el fruto maduro sea el beneficio del artista.

De esta manera Samba se retrata no sólo como un personaje inmortal, reaparecido, referenciando con ello a la tradición cristiana

---

282 Efectivamente muchos de los cuadros de Samba aparecen enmarcados por bordes neutros, que enfatizan la idea de la pintura como representación de una escena que podemos observar, así como recuerdan a la estética del cartel publicitario.

283 Chéri Samba es un alias del que fue bautizado con el nombre de David Samba. En 1979 el artista tuvo que cambiarlo a Samba wa Mbimba-N'Zinga-Nuni Masa, por la política de *autenticidad* del gobierno de Mobutu.

y a su iconografía (tanto por el modo de representar la “aparición” y por las referencias al árbol de la vida y a sus frutos tentadores, como por la inclusión de un texto del Evangelio, como por la analogía de su propia obra con los frutos que le hacen ser reconocido), sino como un personaje conocido, aclamado<sup>284</sup> y exitoso en sus frutos.

### La re-educación del comportamiento local

Imágenes como esta indican cómo, de algún modo, las pinturas del artista remiten a toda aquella producción pictórica –generalmente cristiana- por la cual los colonizados eran “educados” y mediante las que se pretendía configurar modelos a seguir entre una población “salvaje”. Dichos modelos servían de paradigma cívico pero sobretodo moral, y tenían que ver con el concepto de la civilización de la otredad y de la modernización de lo arcaico –en términos de comportamiento.

La iconografía cristiana fue acompañada gradualmente por la imagen comercial, por el anuncio, por los libros, cómics y películas dirigidos a los negros, tal y como hemos comentado ya, en su *reorientación* del colonizado. Es interesante comprobar como Samba recupera aquí esta noción, asumiendo cómo su pueblo debe ser educado, su actitud modificada, en un traspaso de la intencionalidad colonial dentro de los miembros de la comunidad<sup>285</sup>.

En este sentido otra pieza de Samba titulada *Bouche dans le rue* (1992) (*La boca en la calle*), (fig. 73) nos muestra varios personajes –semidesnudos o tapados por pijamas o toallas, descalzos, bien como si acabaran de levantarse de la cama, bien como si hubieran salido recientemente de la ducha- que se están lavando los dientes en el espacio público<sup>286</sup>, en la calle que transcurre frente a sus casas.

---

284 En la imagen Samba aparece con una camisa blanca ligeramente abierta y con los cuellos levantados, en una actitud a la moda en la época, que denota una auto presentación desde la figura de la seducción.

285 Así, la acción de los colonizadores supuso también la segregación del pueblo en diferentes jerarquías sociales. En este sentido no existió una figura exclusiva del colonizado frente al colonizador, sino diferentes estructuras jerarquizadas que se enfrentaron aún más bajo el mandato colonial.

Tal y como expresa Mahmood Mamdani, las leyes (que estructuran la participación ciudadana en el estado y forman parte del lenguaje eminentemente occidental) coloniales distinguían entre razas y etnicidades y por lo tanto entre nativos –diferenciando entre razas y etnias- y no nativos.

Mahmood Mamdani, “Beyond Settler and Native as Political Identities: Overcoming the Political Legacy of Colonialism”, en Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century*, pp. 21-27.

286 Es interesante hacer notar aquí la importancia del contexto en el transcurso de una acción. De este modo una actividad perfectamente lícita y normalizada en el contexto interior doméstico de lo privado se ve aquí como un hecho repugnante y fuera



Vemos así hombres y mujeres en actitudes y posiciones poco decorosas, realizando una actividad bastante íntima y un tanto repulsiva, hecho que se potencia por la gran cantidad de individuos que podemos ver. Unos escupen en la calle, otros se afanan aún en el cepillado, otros se enjuagan la boca pero, sea como sea, no parecen actitudes demasiado decorosas sino un tanto desvergonzadas. Y no es sólo la actividad realizada, sino el hecho de tener que ver hombres y mujeres semidesnudos, tal y como podrían pasearse por sus casas, tal y como se cepillarían los dientes en su propio baño, en el contexto del espacio público.



Fig. 73, Chéri Samba, *Bouche dans le rue*, 1992\*

La imagen se organiza a lo largo de una diagonal ascendente marcada por la perspectiva de una calle cualquiera. Vemos dos construcciones de casas que parecen bastante estables y que dan a dicha calle. Al fondo, entre estas dos casas, podemos identificar el techo de lo que presumiblemente es una construcción más humilde, pues distinguimos una forma conocida que remite a una cabaña tradicional. Unos árboles aparecen entre las casas y al final vemos el cielo, algo oscurecido aún –tal vez porque amenaza tormenta, tal vez para indicar cómo la escena transcurre a primera hora de la mañana y por ello, quizá, no haya amanecido aún.

Se trata de una pieza colorista, en la que el artista utiliza colores brillantes, relativamente puros pero no por ello poco modelados. Casi al final del tramo de calle aparece un personaje, el único completamente vestido y calzado de toda la imagen. Este aparece

---

de lugar por realizarse en el espacio público compartido con el otro. Efectivamente no parece muy agradable tener que caminar por una calle en la que los ciudadanos no sólo se afanan en una actividad bastante personal, sino que además invaden un espacio –que no sólo es suyo– tanto de modo efectivo como simbólico.

\*Esta imagen y la de la pieza *Liteya*, p. 256, fueron tomadas en el contexto de MIARTE Art Fair de Milan en 2003, de ahí su baja resolución.



volviéndose en dirección a una joven que, con la boca chorreante, aparece junto a una casa. La mujer lleva el pelo recogido en un complicado estilo y no le tapa más que una toalla. En letras blancas encontramos transcrita la conversación de los dos personajes, señalándose el interlocutor mediante una breve indicación.

La conversación se desarrolla así: “¿A dónde vas, guapo? Me he muerto de hambre toda la noche; dame algo de dinero y haré un té. Estoy salvada desde que te he visto” “Voy en esta dirección [el personaje señala un punto frente a sí], pero tengo que decirte que no me alegra que me hables mientras cepillas tus dientes. Es una falta de respeto.”

Este es el modo de Samba de indicar lo inadecuado de una costumbre local, haciéndolo siempre desde el lado humorístico de un hecho particular. Así, las pinturas de Samba son una especie de cuentos o historias moralizantes sobre la vida cotidiana, que se relacionan con diversos comportamientos observados por el artista –en sus propios divagares por su ciudad o leídos en los periódicos locales- y sobre los que pretende llamar la atención con el fin de generar un sentido de responsabilidad en el espectador. La responsabilidad en su propio cuidado y en el de su entorno, con el fin de transmitir otro tipo de imagen de sí mismos y de su nación, y con el fin de llamar la atención sobre los malos entendidos acerca de la identidad popular.

Así, escenas “autóctonas” observadas por el artista, arraigadas en la concepción de la identidad de su pueblo, son recuperadas, elaboradas y presentadas al espectador con el fin de poner ante él imágenes asumidas de la concepción de sí mismo, para que estas puedan ser observadas, trascendidas y modificadas en base a una ética social moderna y progresista. Se trata pues de obras críticas que manejan el sentido del humor, utilizando la ironía como un medio para generar un posicionamiento reflexivo, pero también creando una imagen estereotípica de diversas circunstancias de su entorno.

### **Lo universal**

Pero además, desde problemáticas relacionadas con su contexto específicamente local, el artista comenta cuestiones globales, que nos conciernen a todos, cuestiones que se entienden por todos y que normalmente tienen que ver con diversas dicotomías sociales.

Samba se ve a sí mismo como un educador que en ocasiones muestra en sus imágenes una situación mientras que en sus textos

expresa cómo cree que deberían ser las cosas. Su posicionamiento es cercano al de un espectador externo que no se acaba de identificar con lo visto, y que es capaz de emitir un juicio moral sobre lo observado. De este modo su pintura ofrece una mirada extremadamente crítica sobre la vida social, las costumbres, la moral, la sexualidad y sobre la vida económica y política no sólo de su país, sino también de occidente, y concretamente de Europa –que es, por otro lado, su *espectadora* fundamental.

Enraizado en su cultura local, sus obras se dirigen a un público global, pues aborda temas generales como son el SIDA, la violencia, la prostitución, la religión, las relaciones económicas y sociales globales, y recientemente el fútbol o el Papa. Efectivamente, tras el lanzamiento de Samba en Europa, y tras unas estancias en dicho continente, el artista ha producido también sendas críticas de nuestra sociedad y de nuestro propio sentido del arte, que interroga con gran lucidez.



Fig. 74, Chéri Samba, *Liteya*, 1991\*

De este modo encontramos, por ejemplo, la obra *Liteya*<sup>287</sup>, de 1991 (fig. 74), que es una de las piezas más simbólicas del artista y menos literal. Se trata de una obra en formato vertical –lo cual es poco común en la obra de Samba- dividida en dos bandas verticales paralelas. Una de ellas ocupa un cuarto de la superficie total del cuadro, y está formada básicamente por una tira vertical de color ocre que es limitada por otra más fina y clara en el extremo del lienzo. Entre ambas, en la esquina inferior izquierda del cuadro, aparece la figura de un hombre joven que permanece de pie frente a la banda más ancha, como si la primera representase un muro insalvable, ele-

287 *Liteya* es el título de una famosa canción de Lokua Kanza que trata el tema de la complejidad de la vida moderna en un mundo incomprensible donde nadie sabe con certeza a dónde se dirige.

vadísimo, que evitara al joven acceder al resto de la escena –que representa un paisaje que se abre tras dicho muro. El joven se encuentra peinado y vestido a la manera occidental moderna (con tupé y lo que parece una chaquetilla de tela vaquera o similar), y es uno de los pocos hombres blancos que podemos encontrar en la obra de Samba.

Los otros tres cuartos de la pintura están ocupados por un paisaje y contrasta en su apertura con la otra parte de la pieza. En el centro del cuadro vemos dos hombres negros que se dan la mano, despidiéndose. Ambos llevan trajes occidentales elegantes y uno de ellos porta una maleta. Los dos se alzan en el lecho de un río el cual, ante ellos, se transforma en el suelo enlosetado de un apartamento occidental común. Mientras, a espaldas de las figuras se abre un camino que conduce a una casa, frente a la cual se impone un paisaje vasto aún por explotar. Todo esto ocupa un tercio horizontal de la imagen, mientras que un inmenso cielo azul ocupa el resto.

Encima de los dos personajes aparece un texto, escrito en azul y rojo, que es casi el protagonista de toda la escena, pues ocupa una superficie considerable y la posición central en la composición. El texto dice así: "Liteya" "¿A dónde vas, amigo?" "Voy a tratar de ganarme la vida en Europa, porque aquí es imposible." "Querido amigo, tu vida está en África. En Europa la gente joven está desempleada y vive atrapada entre paredes. ¿Cómo puedes tener éxito?"

En *Liteya* Samba contrasta, mediante una sabia composición, dos realidades diferenciadas. Una, la occidental, destaca por su estrechez, por la ausencia de libertad, por la oscuridad y la artificialidad. La otra es todo lo contrario, abriéndose a la extensión de la posibilidad, a lo ilimitado, a la luminosidad y a lo natural. *Liteya* remite a la pertenencia, y a la reivindicación del enraizamiento en lo local.

Esta pieza es, desde mi punto de vista, una de las que más se alejan del cuerpo general de la obra de Samba, por su composición particular y por su mensaje, y evidencia la identidad conflictiva del pueblo africano, dividido por la promesa de la modernidad desde los tiempos coloniales –promesa que, como Samba indica, puede suponer la paradójica ausencia de un bienestar básico, y el espejismo de que el estado moderno occidental sea mejor que el africano.

### **La creación de una imagen**

Hemos mencionado ya cómo la estética de Samba está influida por su pasado colonial y cómo ha sido de los artistas que supieron asimilar los influjos occidentales para incorporarlos en su modo de

entender el arte –así cómo se apropiaron, por ejemplo, del concepto del lienzo extendido sobre un bastidor- para poder crear nuevas expresiones innovadoras. La apropiación consciente de valores que no son propios supone un desafío del prejuicio que sostiene la negación de que la creatividad africana fuera capaz de superar y absorber el shock colonial<sup>288</sup>. Obras como las de Samba demuestran cómo por un lado la sensibilidad moderna occidental puede ser recogida junto a la tradición de la pintura popular de artistas como Tshibumba, y por otro rescatan la actitud educativa de las primeras imágenes pictóricas difundidas en el país.

Efectivamente desde mi punto de vista la pintura de Samba tiene una relación directa con estos dos mecanismos tradicionales de transmisión del saber, del conocimiento, de la reflexión pero también de la creación de una imagen. En la obra de Samba podemos ver así una manifestación de un lugar generado por el mercado que transcurre paralelamente a una cierta construcción cultural de una alteridad vista desde su propio seno.

Sería interesante volver un momento ahora a revisar las piezas de Tshibumba que hemos comentado ya, para entender cómo es factible que Samba sea el eslabón siguiente en una cadena de transmisión del acontecimiento local popular. Así, si bien la *Historia* de Tshibumba no es moralizante, sí pretende dilucidar el pasado histórico de su pueblo, con el fin de atender mejor su situación actual. De un modo no tan diferente Samba se centra en la representación de esa situación actual, de ese complejo presente social que proviene del pintado por Tshibumba. También el uso de las anotaciones encuentra un paralelismo en la obra de ambos autores, así como el uso de los colores vibrantes, intensamente luminosos.

Chéri Samba ya era conocido y había expuesto ampliamente en por entonces Zaire antes de que la exposición *Magiciens de la Terre* tuviera lugar. Es interesante detenerse unos momentos en su pieza *Chéri Samba*, Kinshasa, 14 de Agosto 1980 (1980) (fig. 75), con el fin de analizar tanto la autorepresentación del artista en este retrato, como el valor iconográfico que supone.

En este lienzo un joven Samba, sentado relajadamente en un confortable sofá rojo, dirige su mirada directamente al espectador, en una actitud a medias desafiante, a medias curiosa por discernir quién le estará viendo, y de qué modo.

---

288 Ver Andrea Miller-Keller, *Cheri Samba/MATRIX 117*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1992, p. 3.

El pintor aparece completamente inserto en la modernidad de su tiempo y su cuadro denota una estética muy en consonancia con su momento presente, que no está necesariamente localizado en Kinshasa sino que podría tratarse de cualquier lugar del planeta. De este modo su elegante vestimenta da cuenta de la moda del momento: así viste un traje oscuro, de corte moderno, con los pantalones en forma de campana y amplias solapas en la chaqueta; un pañuelo con encaje se asoma del bolsillo de su americana, así como los alargados cuellos de su camisa, y los puños de ésta destacan sobre el traje, sobresaliendo; Samba lleva además unas botas de caña alta y tacón, de charol blanco y negro, muy al estilo del momento; y su pelo es largo. Toda la escena transcurre en el interior de lo que parece el cuarto de estar de la vivienda del artista. Distinguimos, tras la figura del pintor y del sofá, que ocupa la mayor parte del lienzo, un televisor y un tocadiscos de la época. El tocadiscos se encuentra sobre una mesa con un tapete blanco. En la parte superior derecha del cuadro aparece una puerta blanca que, intuimos, debe conducir a otra habitación.



Fig. 75, Chéri Samba, *Chéri Samba*, Kinshasa, 14 de Agosto 1980, 1980

Las gruesas pinceladas de Samba en el suelo de la estancia sugieren que se encuentra enmoquetada y las paredes recubiertas de tela o papel de empapelar azul y con manchas oscuras. Todo el cuadro está pintado utilizando unos pocos colores –azul, rojo, blanco, negro, ocre– que el pintor modela mediante sombreados también sobrios.

A los pies del cuadro –que coinciden con los del artista– podemos leer en letras de molde blancas, de bastante tamaño y con un efecto de sombreado propio de la topografía de carteles: “CHERI SAMBA” y debajo, en negro, no tan visibles: “Dans Sa Maison”. [“Chéri Samba. En su casa”]. Del lado opuesto leemos el lugar y la fecha, también en blanco, esta vez subrayadas: “KINSHASA, 14 Aout, 1980”. [“Kinshasa, 14 agosto, 1980”].

La aparición de dichos textos en una pieza tan temprana de Samba sugiere tanto la importancia del texto para contextualizar la imagen, como el recurrente uso de la estética del cartel en sus pinturas (efectivamente el cuadro bien podría ser la portada de un disco exitoso de la época o un cartel anunciador de algún evento, lo cual incide en la pintura como una imagen singular, casi mediática, que se dirige a una audiencia que lejos de ser específicamente local se ha globalizado). Por otro lado dichos textos, que quizá en este caso sean superfluos, pues se repiten como título de la pieza, sirvan para enfatizar la noción de vanguardia y modernidad que el artista buscaba transmitir de sí mismo con toda esta imagen. Efectivamente, la auto-presentación del pintor<sup>289</sup> incide en una imagen propia de una modernidad relacionada con occidente que se vincula, además, con el éxito y el glamour, con un status no de lo convencional sino de lo que está a la orden de las últimas tendencias en moda y en estilo. Todo en la imagen de Samba sugiere un artista de éxito, atractivo, seguro de sí mismo, consciente de su propia imagen inserta en un paradigma mundial, a la vez que recalca el hecho de su propia localidad. Así lo remarcen sus textos, que enfatizan como todo este escenario tiene lugar también en una capital del continente Africano.

Samba se vincula de este modo con la modernidad más vanguardista de su momento, alejándose de concepciones centradas en exclusividad en su propia tradición local e insertándose en un paradigma

---

289 El propio nombre artístico Chéri Samba, escogido por el pintor tras su primera exposición en 1979, que en francés significa Cariño, tiene que ver con una imagen seductora de uno mismo, lo cual arroja algo más de claridad en la pintura *L'arbre*, que hemos analizado con anterioridad. Hay algo de dandismo en la concepción de este pintor de su propio ser, una idea de sí atractiva, segura de su capacidad de seducción. Esto se puede observar también en su idea de pintor-educador del pueblo, imagen por la cual se destaca sobre los demás desde una posición de observador externo, sólo relativamente participe de la realidad inmediata de su entorno.

global por el que supera la concepción de sí como *pintor* exclusivamente *local* y, más aún, se desvincula por completo de su pasado como pintor de carteles.

### La inserción en occidente

De este modo Samba provoca reacciones ambivalentes en su país. Por un lado se considera a sí mismo un pintor que pinta para su pueblo, pero por otro utiliza imágenes socialmente prohibidas –como los muslos y la ropa interior de las jovencitas– que provocan cierto rechazo. Así el pintor es a la vez un provocador y un moralista –lo cual para Samba es un reflejo de la situación de su propio país, compleja y convulsa.

Desde que en el año 1984 casi se censurara una exposición de Samba en su país<sup>290</sup> –por incluir material controvertido– el artista escoge no mostrar ciertas obras dentro de sus fronteras, piezas que sin embargo son bien recibidas en occidente. Este hecho resulta algo paradójico, pues manifiesta una contradicción con el sentido de ser pinturas concebidas como espejo de la realidad de su propio pueblo, y dirigidas a él.

El éxito de Samba en Occidente hizo que desde su primera exposición europea en 1982 su obra se dirigiera a un público cada vez más occidental. Así, cuando el artista empieza a ser integrado por el sistema del arte occidental su trabajo se expande también convirtiéndose en espejo de realidades algo más alejadas de la suya propia, y proyectando una crítica más allá de sus fronteras. Ahora ya no será por lo global de sus temas únicamente, sin porque se dirige a valores eminentemente occidentales.

Así por ejemplo en *Dernier coup de sifflet* (2005) (fig. 76), Samba realiza un homenaje al mundo del fútbol, un mundo globalizado donde las diferentes razas alaban por igual la promesa de la victoria y del espectáculo.

De este modo la pintura muestra un campo de hierba y un hermoso cielo azul que se alza sobre él. En el centro de la composición, ocupando la práctica totalidad del cuadro, aparece un globo terráqueo que a su vez puede representar un esférico desplazándose, en

---

<sup>290</sup> Durante la era de Mobutu, hecho que ya hemos comentado antes, los artistas estaban constreñidos a ofrecer imágenes de la *africanidad*, obras que parecieran *verdaderamente* africanas. Las piezas de Samba eran doblemente sospechosas en este contexto, pues no sólo enfatizan la fusión y el influjo con la estética occidental, sino que además llevan implícita la crítica político social.

Andrea Miller-Keller, op. cit., p. 6.



el aire, por el centro del campo. En la base de esta esfera vemos representados cuatro brazos y manos –cada uno de distinta tonalidad (lo que se refiere a las diferentes razas que pueblan el planeta)- que se alzan: uno es moreno, otro amarillento, otro blanco, otro rojizo. Bajo ellos un rostro indiferenciado, que simboliza la potencialidad de representar a cualquiera o a toda la humanidad, se dirige en dirección a las manos alzadas. Estas apuntan hacia una estatuilla dorada, ornamentada, que sostiene un balón de fútbol blanco. La figura hace referencia a un trofeo, a la victoria, y a su vez parece representar a alguna divinidad en alguna cultura tradicional.



Fig. 76, Chéri Samba, *Dernier coup de sifflet*, 2005

La imagen supone la unión de la población global en su devoción por el deporte rey, lo cual se enfatiza en la importancia que adquiere el círculo en toda la composición, pues ya sabemos como éste es la forma perfecta por excelencia, indicador de la totalidad.

Esta pieza de Samba parece menos crítica que otras, más positivista, pero no por ello deja de ser irónica. Manifiesta la ironía de la fusión de la humanidad y del consenso explícito frente a algo tan trivial como un deporte. Si todas las razas son representadas por igual, por una vez, no es por un valor elevado, sino por su coincidencia en la emocionalidad de la pasión y devoción futbolística. Según como se mire puede ser éste un comentario bastante ácido, sobretodo a la luz del mundial de fútbol de Sudáfrica 2010.

## La africanidad, ¿construida?

La obra de Samba evidencia entonces la transmisión de valores culturales entre diferentes realidades del planeta –así como las estampas japonesas influenciaron a los impresionistas, o las máscaras africanas a los cubistas- y la globalidad de ciertas sensibilidades a la hora de abordar problemáticas que si bien en ocasiones son localistas, trascienden en su sentido general de Arte.

Pero la cuestión más compleja no radica en reconocer este hecho sino en dilucidar qué refleja realmente la obra de Samba: si es la absorción de unos valores occidentales determinados, observados desde su propia realidad o si es la trasposición de éstos a lo que, desde occidente, puede entenderse como “lo africano”.

No hay que olvidar que cuando los cubistas se refirieron a la imaginaria africana lo hicieron para desafiar los propios conceptos sobre los que se asentaba el arte hasta la fecha, dentro de una lógica y de un devenir históricos que no se compartían (ni se pueden compartir hoy, por el simple motivo de la ausencia de un desarrollo histórico similar) en África. De este modo se produce un particular desfase entre lo africano en sí, si es que esto existe, y aquello que interpreta un conjunto de valores como tal.

La noción de “lo africano” se muestra entonces como una suerte de mapa que, si bien ni es un territorio ni representa su totalidad, sí se refiere *ad infinitum* a su reflexión sobre su propio concepto de sí. De este modo “lo africano” se manifiesta como una tautología construida que engloba posicionamientos híbridos y complejos, infinitamente teñidos por devenires otros y entrecruzamientos con identidades también complejas y alejadas de sí. Dicha autorreflexión sobre la africanidad, así como todo lo que se asocia a dicha definición, se manifiesta por otra parte como requisito fundamental para la comprensión de una cierta identidad nacional.

Así, me pregunto si la operación por la que artistas contemporáneos como Samba o Kingleez utilizan elementos occidentales que ya son constitutivos de su propia realidad –sin que puedan ser separados de su propia concepción de sí mismos- no tiene que ver con la duplicación del mecanismo occidental de la creación de una identidad nacional. Efectivamente, ya hemos visto cómo la lógica por la que la iconografía occidental rebosa de sus límites nacionales tiene que ver con un sentimiento de construcción de una identidad más allá del arraigo al territorio.

Me pregunto también si la necesidad de legitimar dicha pertenencia no es también una obsesión importada, otra secuela más de la época de las colonias –que irrumpió en un devenir otro instalando incongruencias como son la reflexión estética desde conceptos ajenos a la tradición cultural africana. Quizá las obras de Tshibumba, o las de Samba o las de Kingelez mantengan un nexo con la potencialidad del cambio –provocado bien por la utopía, bien por el contenido educativo-moralizante de las imágenes- porque tal vez sea de lo poco que les ligue todavía con los artefactos tradicionales de su cultura, que adquirirían su sentido en la potencialidad del cambio social.

El Arte, tal y como lo entendemos en occidente, es una compleja construcción cultural, mercantil e identitaria, según hemos mencionado ya, que se encuentra teóricamente desvinculado de una función ulterior, al menos en su concepción más clásica –si excluimos su claro valor como pieza de cambio en el mercado mundial, y su capacidad de atribuir prestigio social a su poseedor- y que no es compartida, a priori, fuera de la cultura occidental.

El mecanismo de desplazamiento de este valor a otras culturas tiene que ver con una operación que actúa en doble sentido, por la cual el occidental atribuye dicha valoración a una serie de artefactos en base a lo que concibe como particular de dicha cultura, mientras que a su vez el autóctono construye imágenes concebidas para ser consumidas ya cómo los son los artefactos culturales occidentales. De este modo se crea la paradoja de que la *autenticidad* de la *africanidad* –en este caso- supone una construcción importada desde occidente, pero reafirmada desde la localidad y sostenida y auspiciada por la colateralidad del Arte –esto es, por su valor en un mercado que hace mucho tiempo que pasó a ser mundial.

Finalmente obras como éstas manifiestan la emergencia de lo explícito del panorama político y mercantil a la hora de concebir la alteridad y de construir culturas ajenas a su especificidad.

PARADOJAS



## 4 . RECAPITULACIONES

### 4. 1. PLANTEAMIENTOS TÓPICOS: LO LOCAL SE GLOBALIZA

Tal y como presentamos en la introducción de esta tesis<sup>290</sup>, existen numerosos acercamientos tópicos a las relaciones existentes entre un panorama local centrado, en teoría, interiormente, y uno globalizado y difusamente exterior. Las consideraciones de los lugares que de ello se deriva, por la que se asume el lugar local como aquel de una identidad segura y fundamentada en nociones de pertenencia a una tierra que se ha hecho propia, pasan por alto cómo es precisamente la especificidad la que se globaliza. No existen, como ya sabemos, imágenes globales *per se*, sino que son las locales las que se expanden hacia panoramas cada vez más generales, devolviendo a lo local sus propias imágenes sobre las que se lamentará ya la pérdida de una pureza que, sin embargo, nunca fue tal.

A continuación retomaremos algunos ejemplos de la mano de la obra de Xavier Ribas y Massimo Vitali, que introdujimos ya brevemente al incidir sobre estos tópicos particulares.

#### **Xavier Ribas**

La serie *Domingos* (1994-1997) de Xavier Ribas, que se pudo ver en la ya mencionada exposición *Local. El fin de la globalización*, tiene que ver así con la paradoja que identifica lo local con lo autóctono o lo idiosincrático, olvidando que es, en cambio, lo más extendido y lo más común.

Realizada en un periodo posterior a la regeneración de Barcelona tras los juegos olímpicos de 1992 –que fueron el motor fundamental de una serie de transformaciones urbanísticas y sociales, sobretudo en las zonas más deprimidas- muestra lugares periféricos de la ciudad que han quedado al margen de esta transformación. Así, en las imágenes de Ribas encontramos escenas usuales de momentos de ocio, comidas al aire libre, baños de sol y días de playa en lugares nada idealizados y más bien áridos.

En ocasiones aparecen en las fotografías personajes que no se muestran nunca en actitud de pose ni como protagonistas, sino con

---

290 Ver página 9 y siguientes.

la naturalidad de proseguir su actitud y actividad. Es evidente que el fotógrafo busca escenas cotidianas, donde los límites en los que se enmarcan tienen una relevancia fundamental.

Otras veces sólo vemos una sombrilla o una mesa campestre, temporalmente abandonada. De todos modos y en cualquier caso no nos encontramos ante el ocio consumista extendido por los centros comerciales o los parques temáticos, sino que, según la concepción de la muestra, se trata de lugares de Barcelona que han quedado *fuera de la globalización y que ofrecen una mirada sobre lo local*<sup>291</sup>. Espacios marginales han sido retratados aquí en sus modos de ser habitados un domingo cualquiera, por un español (o ¿por un catalán?) cualquiera.



Fig. 77, Xavier Ribas, *Domingos*, 1994-1997

Esta imagen de la serie de Ribas (fig. 77) presenta una de esas escenas campestres en las que se produce un interesante diálogo en-

---

291 En la nota de prensa de la exposición se cita: "lugares de Barcelona que han quedado fuera de la regeneración y la globalización es lo que ofrece al visitante el catalán Xavier Ribas, en una mirada sobre lo local muy distinta a la de Van Meene".



tre lo “hogareño” y lo industrializado. Efectivamente en primer plano vemos una mesa con su mantel de flores –que, por algunas manchas que podemos ver en él, ya ha sido utilizado- y cuatro sillas plegables, de plástico y metal, a su alrededor. Bajo la mesa, convenientemente a la sombra, podemos ver una nevera, presumiblemente portadora de comida y bebidas apropiadas para el picnic familiar. A su lado hay una bolsa de plástico, quizá llena de desperdicios y un balón de fútbol –obligado en toda salida familiar que se precie. A la izquierda de la fotografía, a la sombra de un pino que vemos asomar en la imagen vemos primero un pequeño perro tumbado sobre una manta, con su recipiente de agua para beber y tras él el morro de un coche azul que asoma. No es un coche lujoso sino un coche familiar más bien convencional.

Esta escena, que hasta ahora resalta algo de la idiosincrasia popular, adquiere toda su potencia cuando observamos dónde transcurre el picnic: en un campo relativamente yermo, seco, donde el árbol que protege al coche parece ser el único del entorno, el cual ofrece además “vistas” a una gran ciudad. Así, a lo largo del horizonte vemos una sucesión de edificios y construcciones de cemento y ladrillo y podemos distinguir, también, lo que parecen las chimeneas de una fábrica o de una central eléctrica. Lo que plantea así esta imagen es la sutil y perversa conexión entre lo industrializado y lo hogareño, o popular. Entre lo que parece ser tierra de nadie y lo que, en cambio, tiene manifiestas raíces identitarias y que denota una posesión, un uso y un despliegue de lo propio en un medio anónimo.

Así lo que suscita el interés, quizá, de esta serie de Ribas no es tanto que ilustre una cotidianidad “dominguera autóctona”, ni que retrate espacios ambiguos, ni que percibamos en ellas un ocio no asociado al divertimento comercial. Lo interesante es que centra dichas actividades en espacios ciertamente inhóspitos, mostrándonos gentes bajo un sol desolador, entre construcciones y coches, cerca de muchos otros, con grúas de fondo o a la orilla de complejos deportivos y autopistas. Si son imágenes atractivas es porque uno, ante ellas, no puede dejar de preguntarse cómo alguien puede decidir ocupar su domingo en una actividad así, en un lugar como ese.

Los márgenes han pasado a ocupar un lugar central tanto en el desarrollo de un tiempo vital como en el del desarrollo de unas marcas folclóricamente identitarias. Se trata entonces de escenarios de reposo en los límites del mundo civilizado, que por otra parte es el que destaca aquí. Vemos sillas de plástico, manteles de hule, sombrillas, gente semidesnuda instalada entre coches, vistas privilegiadas a un paisaje fabril, bañistas acumulándose entorno a las duchas instala-

das en una playa, o bajo un parapeto de cemento que da sombra en ésta. Lo relevante de las imágenes es que plantean domingos muy en conexión con el mundo civilizado del que parecen pretender escapar y que por lo tanto se definen por esa regeneración urbanística y modernizadora que ya hemos apuntado –y de la que quizá no sea cierto que escapen. Es por ello que parte de la importancia del trabajo de Ribas radica en que enfatiza una pérdida de identidad “natural” –cuyo motivo se achaca aquí a la industrialización progresiva del ambiente y a la expansión del modelo urbanizado- y un tiempo de ocio también desnaturalizado.

Tomemos por ejemplo la siguiente imagen de la serie, titulada *Picnic* (fig. 78). En ella vemos un solar abandonado, entre naves industriales, que ha sido “ocupado” temporalmente por un número considerable de personas. Desplegadas en el espacio y ocupadas en actividades diferentes y en grupos, parecen pertenecer todas a la misma familia o tener algún rasgo en común.



Fig. 78, Xavier Ribas, *Picnic*. De la serie *Domingos*, 1994-1997

Los niños juegan mientras que los mayores se agrupan entorno

a las mesas o yacen sentados en diversas sillas, desperdigadas por el solar. Hay un par de barbacoas puestas en marcha –lo que no resulta muy claro es si la comida ya ha tenido lugar. Si nos fijamos en las vestimentas de los personajes vemos que en su mayoría llevan ropa deportiva, adecuada para pasar un *día en el campo*, sin duda. A lo largo de una de las calles del espacio urbanizado que limita el solar vemos una serie de coches aparcados, tal vez de los asistentes al evento, pues es de dudar que exista actividad en la zona, por otro lado desierta en ese día.

Llama la atención aquí, de nuevo –y esto es algo recurrente en la serie-, cómo toda la escena transcurre bajo un sol implacable y un cielo azul sin nubes. Pero sobretodo destaca la elección del emplazamiento para una barbacoa semejante. Es difícil saber si el hecho tiene que ver con la expansión de la industrialización en un terreno natural, pero parece dudoso. Más bien denota un escaso interés por el lugar en el que transcurre todo, como si el verdadero campo y la naturaleza no tuviera, en realidad, nada que ver con lo que pasar un día en el campo supone.

De algún modo me parece que en las obras de Ribas hay un tratamiento particular, tal vez romantizado, de los márgenes y del folclore. Se trata de clichés iconográficos que refuerzan una identidad estereotipada y un modo de vivir la naturaleza pervertida de los arrabales que enfatizan una conexión con el lugar propio un tanto desvirtuada. No creo que los espacios retratados por Ribas ofrezcan marcas de la identidad de sus habitantes, ni que estos se definan por su conexión con los lugares aquí retratados, sino que es más bien su modo de habitar lo que hace de estos espacios lo que son. Incluso parece que los lugares son obviados por los personajes de las imágenes, las cuales, a su vez, enfatizan el despliegue de unos mecanismos y utilería concreta que les permiten realizar en ellos una actividad lúdica y de esparcimiento, en una construcción de un habitar transitorio y temporal.

Una vez más, lo chocante de las imágenes de Ribas es que alguien decida pasar su tiempo de ocio en dicho lugar, lo cual puede llevar a reflexionar a cerca de los mecanismos por los cuales el emplazamiento es ignorado a favor del despliegue de unos ciertos hábitos en él que lo hagan más familiar, menos marginal. Pero me pregunto si el hecho de retratar espacios de los márgenes urbanizados, inhóspitos y abrumadores hace que éstos configuren una imagen de lo local y, en caso afirmativo, por qué sería así.

## Massimo Vitali

De modo semejante encontramos las fotografías de Massimo Vitali, en las que se enfatiza la aglomeración humana en playas, eventos multitudinarios, emplazamientos turísticos etc. Vitali comenzó a trabajar en sus famosas series fotografiando las playas de la costa del mar Ligur, cerca de su casa, en el noroeste de Italia. Como Ribas parte, por lo tanto, de un espacio y de una cultura conocidos y por él mismo experimentados.



Fig. 79, Massimo Vitali, *Rosignano Solvay, Sea 2*, Agosto 1998

En la imagen *Rosignano Solvay, Sea 2* (fig. 79), una fotografía de considerable tamaño (150 x 180 cm), vemos una vista de la conocida playa italiana. La imagen está tomada desde un punto de vista elevado que permite una panorámica sobre el agua, la poblada playa y un horizonte que, además de mostrar ciertas elevaciones montañosas, está precedido por unas instalaciones industriales en funcionamiento. Efectivamente la extrema calidad de las imágenes de Vitali y su elevadísima resolución hace que podamos ver el humo que sale de alguna de sus chimeneas y reconocer su inquietante cercanía con la playa. Algo más de tres cuartos de la imagen está compuesta por un primer plano del agua y sus bañistas, que se ve circundado por el

cinturón que forma la playa, abarrotada de gente, de tumbonas y de sombrillas. Esta se extiende hasta una zona amarillenta, de seca vegetación pajiza, que la separa de la fábrica. La imagen está construida en torno a la presencia de esta construcción de nuevo obviada por la multitud de bañistas que pueblan la sucinta playa y el agua.

Vitali enfatiza en sus imágenes a los personajes que las pueblan los cuales, sin dejar de ser anónimos, adquieren un protagonismo vital. Así la calidad técnica de las tomas, su extrema luminosidad, el enorme tamaño de la edición final de las fotografías y el punto de vista de la toma –que produce un distanciamiento con el objeto fotografiado y favorece el voyeurismo- hace que las gentes destaquen en sus poses, en sus actitudes, en su actividad, en sus trajes de baño, en su apariencia. Podemos llegar a distinguir tatuajes en hombros, cabellos recogidos, adornos como pulseras y otros detalles. Vemos cómo algunos de ellos se encuentran solos, otros en compañía, pero todos parecen estar disfrutando de sus vacaciones de verano.

El énfasis de estas piezas, y contrariamente a las escenas de Ribas, sí se encuentra en los personajes<sup>292</sup>, que son a la vez protagonistas individuales y colectivos, ofreciendo un elenco de actitudes humanas cotidianas en el contexto del resort vacacional.

Se trata de retratos de momentos de ocio y entretenimiento, donde los humanos escogen hacer algo en compañía de la multitud y donde las figuras aparecen como pobladoras inquietantes de escenas comunes, por conocidas, por ya vistas. Playas aglomeradas, arenas de conciertos, pistas de esquí, piscinas de hoteles, discotecas o picnics multitudinarios que ofrecen una especie de retrato de la sociedad contemporánea, reflexionando acerca del concepto de “vacaciones” y del esparcimiento en el tiempo de ocio.

Si nos fijamos en *Riccione*, de 1997 (fig. 80), veremos cómo en este caso Vitali se ha centrado en la organización de la playa, en su sincronizada y ordenada disposición. En este díptico, compuesto por una línea casi diagonal que parte por encima de la mitad del cuadro hasta perderse en el horizonte, de nuevo lo urbanizado limita lo natural a priori (esto es, la playa y el mar). Así, una serie de edificios de brillantes colores y amplias terrazas, que distinguimos como prototípicos de un emplazamiento de playa, se suceden enmarcando una escena que ya no tiene nada de natural. Inmediatamente frente a la

---

292 Aunque habría que puntualizar que si bien las imágenes de Ribas no se centran en los personajes en sí, sí lo hacen en el despliegue de sus medios y de sus hábitos, por lo cual de algún modo también los individuos, en muchas ocasiones ausentes, son también protagonistas allí.



línea urbanizada vemos una serie de casetas y de toldillos continuos bajo los que se despliegan numerosas tumbonas y donde yacen multitud de personajes. Frente a éstas se abre la extensión de la playa, poblada a su vez por más tumbonas semejantes, todas dispuesta en una perfecta ordenación, paralelas a la línea del mar.



Llama la atención la uniformidad y precisión de la escena. Las tumbonas, que por lo general varían entre rojas con rayas blancas o azules con rayas rojas, parecen pertenecer al mismo establecimiento que, quizá, gestiona la playa. Este hecho da una peculiar homogeneidad a la escena, la cual es desmentida cuando nos acercamos a la imagen. Efectivamente Vitali vuelve a mostrarnos aquí un universo y

un elenco de las actitudes humanas, de su actividad, de sus relaciones, de su disposición y de su equipamiento. Hay multitud de escenas que transcurren veladamente y sincrónicamente en las imágenes de Vitali, lo cual las hace cuanto menos fascinantes.



Fig. 80, Massimo Vitali, *Riccione*, Agosto 1997

Estas fotografías, que por su factura muestran cómo el artista toma atenta nota de lo que está sucediendo, nos hablan de rituales vacacionales que revelan la tendencia gregaria del ser humano contemporáneo. De algún modo si en el horizonte de estas imágenes percibimos descomunales construcciones, siluetas de fábricas o esta-



blecimientos tecnológicos es para situar un escenario que también ha dejado de ser natural para pasar a ser artificioso y construido bajo el abrigo, una vez más, de la expansión mercantil. Emblemas que recuerdan que nuestra localidad se está haciendo cada vez más global, pues ¿qué relevancia tiene que el concierto fotografiado por Vitali sea uno del festival de Benicàssim, o sus playas las italianas? De nuevo, como en Ribas, no importa tanto aquí el lugar como la actividad que se despliega en él.

Es el uso estandarizado del tiempo libre lo que enfatizan estas fotografías, lo normativizado de su disposición, lo reglado del tiempo y del espacio del ocio, revelando cómo podrían estar tomadas en cualquier emplazamiento –que por su parte no deja de encontrarse amenazado por las insignias de la modernización.

Pero a su vez si las obras de Vitali se reconectan con su lugar concreto, tal vez como ocurriera con las de Ribas, es por la disposición de sus gentes en ellas. Porque de algún modo están obviando de nuevo la especificidad del lugar, sus coordenadas, su normatividad, para pasar a ser pedazos de su existencia y de su tiempo de ocio. Lo que parece importar entonces aquí no es el lugar local, sino el desarrollo de unos hábitos vacacionales concretos que difuminan la individualidad entre una masa de gente con la que se comparte la misma opción. Pero, ¿es esto consecuencia de vivir en un mundo global o más bien de compartir los rasgos diferenciadores –o unificadores- de la humanidad?

Las fotografías de Vitali también fueron mostradas en el contexto de la exposición *Local. El fin de la globalización*, y de nuevo me planteo la relación de estos trabajos con los conceptos global/local. En su caso, como en el de Ribas, me parecen obras que plantean una cierta doble naturaleza, una intrínseca ambigüedad pues al mismo tiempo que suponen una cierta “denuncia” de una situación generalizada, se valen de ella para reforzar lo estereotipado. Se trata de algún modo de formulaciones que enfatizan lo criticado, generando imágenes compartidas y superficiales que no permiten abordar la complejidad real de la tensión que surge entre lo local y lo global, al menos en el contexto que aquí nos incumbe.

Quizá se trate de piezas “locales” porque enuncian como única posibilidad de respuesta al hecho global la importancia de insertarse en éste pero sin dejar de enfatizar la queja “mira en qué ha convertido nuestras playas –o nuestros espacios de ocio- la globalización.” Pero creo que muy a menudo olvidamos esas otras imágenes no tan lejanas que muestran cómo las de Ribas o Vitali no son tan novedosas, ni

tal vez tan críticas con las tensiones que estamos tratando.

Así por ejemplo la imagen *Cliff Side Beach with Umbrellas*<sup>293</sup>, de 1950 (fig. 81), puede servir para recordarnos como la normatividad de las playas no es algo que haya impuesto la homogeneización de la globalización. O la de *Jetties Beach* en 1890 (fig. 82) delata cómo la aglomeración de las playas y otras zonas húmedas en temporada vacacional es algo bastante antiguo. Quizá lo que hayan cambiado sean las modas y las actitudes, pues es evidente que si algo ha evolucionado rápidamente es la noción del decoro, pero quizá no la concepción del tiempo de ocio en sí.



Figs. 81 y 82

### **La convergencia entre lo local y lo global**

De esta forma parece que tendemos a olvidar que la noción de hacer algo en comunidad, en globalidad, es una marca social del ser humano, no algo impuesto por una suerte de poder difuso superior exterior (y ¡global!). Si existen imágenes como las de Ribas o Vitali (o como las apenas mostradas) es porque existe tanto un consenso tácito en hacerlas admisibles y asimilables como –y lo que es tal vez más relevante– una identificación directa con lo mostrado.

Se crean de este modo imágenes que a fuerza de ser repetidas se han interiorizado, equiparando el lugar local con la formulación del

---

<sup>293</sup> Esta fotografía y la siguiente provienen en su mayoría de fotógrafos anónimos y han sido recogidas de un archivo del Patrimonio Público en <http://www.flickr.com/commons> (consultado agosto 2009).

lugar global cercano. Lo local aparece así como una muestra cercana de lo global, pero ocurre paradójicamente que es todo aquello a lo que se apela desde la localidad lo que ha generado las imágenes compartidas que introducen la homogeneización de la globalidad. De este modo lo más “conocido”, lo más compartido, es lo más idiosincrásico y lo más local, mientras que lo global permanece oculto en términos despectivos que no superan la homogeneidad<sup>294</sup>. Es lo local, pues, lo que se globaliza.

Quizá en este caso lo global no sea nada más que lo local mediado, pero de cualquier modo no dudo que la imagen globalizada ha sido querida por aquello que denominamos lo local, al menos desde el punto de vista aquí planteado. Lo local en Ribas y Vitali no tiene interés en permanecer sólo en su contexto ni dentro de sus límites, sino que siempre aspira a ser global: pero es que las imágenes globales nunca existen por sí mismas, sino que son las locales las que se globalizan. A mi modo de entender es a esto a lo que finalmente aluden estos, por lo demás, excelentes fotógrafos.

Por su parte, si la globalización genera imágenes compartidas de aquello eminentemente local no es por perversión sino por el modo en que ésta produce la realidad. Los mecanismos por los que se construye una mirada globalizadora no tienen en cuenta límites nacionales ni étnicos, sus leyes son las de la circulación y las del énfasis de la cercanía y la movilidad, así como la simultaneidad o la recepción colectiva<sup>295</sup>, frente al estatismo de la “localización”. ¿Qué queda entonces

---

294 Cuando, por otra parte, si la globalización introduce homogeneización, las dosis de fragmentación que conlleva, como contrapartida, no deben resultar menos evidentes. Los desniveles provocados por el desarrollo de las redes globales, por ejemplo, son alarmantes. Así por ejemplo Internet como sistema de alta inclusión en red crea a su vez una super-exclusión complementaria, pues ya no existen las medias tintas ni los modos de acceso alternativos. Ahora todo lo que no es margen pertenece a un centro, de modo que éste se ha expandido hasta ahogar los límites, relegándolos a zonas mucho más marginales y desvinculadas que nunca.

295 Las redes telemáticas así como el desarrollo de las tecnologías de comunicación introducen una pluralidad de tiempos y espacios en uno, de modo que ya no existe un lugar, un tiempo ni un discurso lineal. La propia realidad unívoca se está viendo así atravesada por la multiplicidad simultánea de hechos que ocurren en cualquier parte del planeta, de forma que el mundo se ha expandido más allá de la propia experimentación personal y de la interacción del cara a cara. Al interpretar las formas simbólicas que los individuos reciben a través de los media, que irrumpen en su cotidianidad y en su espacio más íntimo, éstos las incorporan en su propia comprensión de sí mismos y de los otros. La plaza pública ha sido sustituida así por la telemática de forma que nuestra construcción como individuos se realiza cada vez más a partir de un material simbólico mediatizado, que introduce contextos de realidades diferentes en nuestro propio seno.

Para más información ver John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1998, pp. 66, 273-274.

aquí de esa supuesta mirada sobre lo local?

Me parece que nunca antes se ha dado más importancia al lugar ese en el que vivimos, que nunca se ha pretendido justificar más un posicionamiento local en base a su contraposición con la globalización, ni ha habido más sentimientos “nacionalistas” como ahora. Nunca la voz de las minorías se ha escuchado tanto, nunca hemos conocido mejor los lugares más recónditos del planeta, nunca hemos aceptado a los otros como hasta ahora. ¿A qué responde entonces este interés, casi obsesivo, por demostrarnos los unos a los otros que seguimos siendo diferentes a pesar de compartir un mismo horizonte?

Tal vez esto se especifique en parte en los domingos de Ribas y en las playas de Vitali y la importancia de sus imágenes radique en todo caso en su desconexión con un lugar equívoco y con la evidencia de que el acontecer humano parece ocurrir al margen de su emplazamiento, desligándose así de toda noción localista para insertarse, quizá, en una concepción global de su ser así, de su estar ahí y de su actividad.

Sin embargo esta desconexión no tiene que ver con la generación de lugares concebidos en el pensamiento, sino con la posibilidad de habitar lo cercano, aunque éste deba ser interpretado ya desde coordenadas e imágenes supuestamente globales.



#### 4. 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR DESDE LA PARADOJA (DE LO LOCAL Y LO GLOBAL)

Al referirnos al inicio de esta tesis a cómo los lugares se construyen entre la apropiación del espacio practicado y la exterioridad de una circunscripción que tiende a negarlos, estábamos poniendo de manifiesto la paradoja que implica la propia noción del lugar posmoderno, que se articula entre un planteamiento ideal y su concreción en lo físico.

En este sentido cuando nos referimos a los mapas (ver capítulo 2. 1. 1, página 39 y siguientes), y al modo en que estos dan cuenta de un realidad construida, a la vez que la generan, se evidenció la compleja relación existente entre el espacio global y aquel localizado espacial y epistemológicamente. De esta forma se puso en cuestión el modo en que se articulan los *lugares*, que se definen en parte por una red de relaciones con todos los demás puntos localizados posibles y en parte por su relativa posición en el contexto de un espacio globalizado. Todo esto resaltaba sin duda la problemática que plantea la *habitación* –y por lo tanto la apropiación- del espacio humano denominado mundial.

Los mecanismos de acceso al mundo plantean así diversas dificultades que tienen en cuenta las relativas disposiciones de los actores del panorama mundial en un contexto expandido que tiende a trascender su especificidad localizada. Este hecho manifiesta a su vez la importancia de contemplar el campo mundial expandido de la habitabilidad moderna como un posible efecto de una actividad multilocalizada extensiva, que ahora ha dejado de referirse específicamente a sus propias cualidades constitutivas para pasar a hacerse globales.

Pero el que nos encontremos hoy, cada vez más, frente a imágenes globalizadas del lugar no implica que no pervivan en éstas la practicidad y la ontología local. Existen así lugares que ni son negados ni son practicados sino que se constituyen en el *entre* del pensamiento y lo fáctico del territorio, en la paradoja de lo local y lo global. Existen de este modo los lugares generados por el relato y aquellos que se manifiestan a través del arte pero, ¿cómo localizarlos? Y es más, ¿es necesaria tal localización?

#### **Una relocalización del espacio negado**

Hemos introducido ya la noción de cómo las piezas de Taryn Simon de *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (ver 2. 2, página

63 y siguientes) mostraban lugares específicamente americanos, pero hemos visto sobretodo cómo se trataba de imágenes ilocalizables, paradigmáticas de espacios ocultos y desconocidos, intercambiables en términos de lo que representan, que casi nunca es obvio sino más bien manifiestamente paradójico. En este sentido pueden interpretarse, cómo ya lo hicimos, como imágenes que refieren la negación del lugar.

Pero, tal y como veremos en mayor profundidad al analizar el contenido de lo oculto en la serie (ver 4. 5. LO OCULTO DE LOS PROCESOS DE VISIBILIZACIÓN, página 361 y siguientes), el texto que Simon introduce en sus imágenes lleva a situarlas en lo específico de la idiosincrasia americana. Lo que podría interpretarse entonces como globalizado desde el punto de vista de la imagen se centra localmente mediante una serie de textos explicativos que aclaran aquello mostrado por las imágenes. Así, los textos de *An American Index...* hacen accesibles los lugares retratados por Simon, arrojan luz sobre ellos y refutan su naturaleza globalizada. A través de ellos asistimos a la particular especificidad que manifiestan las imágenes, re-localizándose en un espacio que desmiente una vez más la naturaleza unívoca del lugar posmoderno.

Así, si acudimos al texto<sup>296</sup> de la ya citada imagen "*Iglesia del mundo de Dios*". *Simulación. Operaciones Militares en Terreno Urbano (MOUT) Fort Campbell, Kentucky* (ver página 64) podemos descubrir cómo la aparentemente anodina e indeterminada iglesia que vemos, localizable en cualquier emplazamiento, es en realidad la simulación de una Iglesia en el Fuerte Campbell de Kentucky –un complejo de

---

296 "'Iglesia del mundo de Dios'. Simulación. Operaciones Militares en Terreno Urbano (MOUT) Fort Campbell, Kentucky. El campo de entrenamiento de Operaciones Militares en el Terreno Urbano (MOUT) de Cassidy es un centro de 90.000 kilómetros cuadrados construidos para simulaciones tácticas en combate urbano.

Cassidy MOUT contiene representaciones de edificios gubernamentales, un hospital, un banco, una escuela, casas de fin de semana, edificios de apartamentos, calles anchas y estrechas, un parque y elementos detallados como señales de tráfico, tapas del alcantarillado, cableado de servicios y farolas. A finales de 2005, Cassidy MOUT fue rediseñado para simular las ciudades de Irak. Coches destruidos y otros escombros fueron añadidos a las calles, y paredes de cemento fueron construidas alrededor de diversos edificios para simular las paredes de los barracones iraquíes.

'La Iglesia del mundo de Dios' representa una estructura religiosa genérica donde los residentes de la ciudad se encuentran para los servicios colectivos. Recientemente en Cassidy MOUT se construyó un muro alrededor de la iglesia para simular el especto de muchas mezquitas tanto de Irak como de Afganistán.

En los entrenamientos los soldados reciben instrucciones precisas y simulan armamento. Sus acciones son grabadas en video y revisadas después del fin de la misión. En ocasiones civiles son contratados para ejercer ciertos roles en la misiones de entrenamiento simuladas. A mediados de 2005, antes de que 20.000 soldados de Fort Campbell fueran desplegados en Irak, civiles nativos de Irak o cercanos fueron contratados para hacer el entrenamiento más realista".

Traducción propia.



entrenamiento militar de 90.000 km<sup>2</sup>, constituido por edificios gubernamentales, un hospital, un banco, edificios de apartamentos, un parque etc. ..., todo un complejo que replica un ambiente urbano genérico. El Fuerte es así una especie de maqueta a tamaño real concebida con el fin de ensayar tácticas militares de combate en entornos civiles y civilizados, como es la ciudad. Los soldados practican aquí sus actuaciones y sus tácticas, así como su armamento, de modo que sus operaciones son grabadas en vídeo y revisadas tras finalizar cada misión. Esta iglesia, si bien ha sido concebida para representar cualquier lugar de culto posible, manifiesta en verdad un contenido muy concreto, altamente politizado y muy complejo.

De este modo, mediante el uso de un texto determinante<sup>297</sup>, una imagen aparentemente intercambiable y representativa de una generalidad (un edificio para el culto religioso) pasa a adquirir toda una connotación específica que la vincula no sólo con un uso muy concreto de ella, sino con un territorio muy particular –y con un posicionamiento político concreto de aquellos que han generado esta imagen, este lugar. Así, el proceso de concreción del lugar de la imagen manifiesta cómo lugares a priori indeterminados son susceptibles de relocalizarse en un espacio específico altamente territorializado y políticamente definido<sup>298</sup>.

---

297 En este sentido si pensamos en la sección “No Comment” emitida en Euronews, que ofrece una secuencia de imágenes con una única nota sobre ellas (a saber, el lugar y la fecha de toma) se evidencia la dificultad de determinar exactamente lo que estamos viendo. De esta manera imágenes de conflictos o de celebraciones se entremezclan, demostrando el modo global en que se construyen las imágenes mediáticas.

Sobre este hecho volveremos más adelante, en particular al referirnos a la obra de An-Me Lê y de la de Aernout Mik, en 4. 4. LA REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO BÉLICO, página 327 y siguientes.

Más información sobre “No Comment” en <http://www.euronews.net/nocomment>

298 En este sentido, la ausencia de textos en las imágenes de An-My Lê enfatiza, como veremos, un espacio deslocalizado, que ni es definible por su territorialidad, ni pretende serlo.



#### 4. 2. 1. LA NEGACIÓN DE LO (IN)ESPECÍFICO. EL ARTE Y UN LUGAR

Cuando nos referíamos al lugar apropiadamente *inadecuado* y obsceno de Kabakov (ver capítulo 3. 3. 1, página 199 y siguientes) pudimos observar un hecho particularmente paradójico, que incide en la noción de la territorialización y politización del lugar que acabamos de introducir. Se trata del rechazo de las imágenes de *Tualem* como *representativas*, para el pueblo ruso, de su idiosincrasia.

Así, si bien para el europeo medio *describían* la condición social soviética –negando la universalidad de sus planteamientos y así lo inespecífico de ellos e incidiendo en imágenes territorializadas- para los rusos implicaba un insulto a su especificidad. De este modo ni unos ni otros se alejaron de nociones relativas a lo concreto del territorio, incidiendo en imágenes politizadas de lo que en realidad, desde mi punto de vista, no era otra cosa que la manifestación de un acontecer.

La pieza de Kabakov suponía, tal y como hemos mencionado ya, la posibilidad de apropiación de un espacio a priori inadecuado y ajeno, apelando a nociones de habitabilidad metafóricas y alegóricas que no se referían en exclusiva a lo factible de ocupar *un baño público*. Desde mi punto de vista Kabakov enfatizaba así la noción de un espacio que se practica en el pensamiento, generando la posibilidad –que trasciende lo concreto.

De esta manera el lugar en el que incidía Kabakov no se situaba ni en Rusia ni en Kassel, sino en una pintura, en un artefacto artístico habitable que funcionaba como una totalidad, como un nuevo lugar posible. Este hecho es fundamental porque manifiesta la posibilidad del arte de generar *otros* lugares que ni han de ser específicamente determinados, ni manifestar localizaciones territoriales precisas, intercediendo en la posible liberación de la imagen de la representación.

En este sentido también la acción de Sooja genera en torno así un lugar deslocalizado, susceptible de generar un pensamiento en torno a la naturaleza profunda del ser humano que trasciende el aquí y ahora de su acción en el espacio.

Por otra parte también en la obra de Alÿs se desarrollan mecanismos destinados a trascender el lugar específico de su acción a favor de contextos desvinculados, a priori, de su concreción territorial. A continuación pasaremos a analizar en mayor profundidad este hecho, por la complejidad que conlleva, y como muestra de la generación de sentidos susceptibles de difundirse globalmente –hecho en el que inciden la mayoría de los artistas de la posmodernidad.

## El relato



Fig. 83, Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002

La importancia de *When Faith Moves Mountains* (fig. 83) –concebida, tal y como vimos con anterioridad (ver capítulo 2. 3, página 71 y siguientes) como respuesta a una desesperada situación local– consiste en su capacidad de generar efectos deslocalizados, destinados a resonar más allá del lugar del acontecimiento. La acción denota como tiene su punto de partida en unas coordenadas precisas y locales que llevaron a Alÿs a realizar un acto ideal, casi heroico y de consecuencias globalizadas: la expansión de un relato, de un rumor.

De esta forma el lugar construido por Alÿs es el lugar del relato, de la narración de un hecho que *hubo una vez* que tuvo lugar. Por ello su acción no sólo muestra la factibilidad de la realización de un ideal utópico, sino que enfatiza cómo éste implica, más que nada, la capacidad de convertirse en una historia que contar –y de ahí su importancia ya que, como diría Michel de Certeau, un relato no se acredita por la realidad de lo que exhibe, sino que expresa un movimiento, lo crea<sup>299</sup>.

---

299 Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas”, pp. 414-416.

De esta forma, el acto de Alÿs tiene resonancias que son sobre todo poéticas. Un rumor local se yergue en ella hacia lo global, trascendiendo sus límites geográficos y suponiendo mucho más que la creación de una simple narrativa. Para Alÿs cuando el desarrollo de una acción responde a sus expectativas y atiende a las preocupaciones de una sociedad en un momento y lugar dados, es susceptible de convertirse en un relato y de trascender así su especificidad histórica para convertirse en un mito, en una leyenda. En un relato que va más allá de su tiempo y de su contexto localizado, abarcando un sentido mayor y configurando una nueva realidad que trasciende lo que expresa. Generando lugares que si bien un día fueron específicos hoy se han hecho globales, por su la importancia de su sentido. Estamos efectivamente no sólo ante una nueva imagen de Lima y de la situación peruana, sino ante una imagen trasladable a la comunidad global de la humanidad, pues se ha tornado universal.

Justamente es la metáfora en su calidad de hecho universal la que facilita la exportación del relato al resto del globo, pues mientras se desarrolla la acción en su contexto local éste se refiere únicamente a su propia realidad, sin llegar a ser metafórica. Sólo cuando la imagen generada se hace exportable, trascendiendo su especificidad y su contexto localizado, adquiere su estatus de mito universal. El hecho de que el acto de Alÿs sea fallido en términos de productividad no interfiere aquí con la utopía, pues en el fondo ésta no se entiende con la realidad a la que supuestamente alude. “El artista dirige una performance local en un paisaje real en el margen de una ciudad que está al margen del mundo del arte, para una audiencia virtual dispersa en todo el planeta.” Que la realidad global se iguale a la ficción global depende de los límites definidos en ellas<sup>300</sup>.

Así, en este proyecto Alÿs no sólo crea un movimiento y una acción, sino una nueva imagen del mundo, demostrando que éste es modificable a través del posicionamiento y de la propia actividad local la cual es, por otra parte, la única fácticamente posible. La importancia de esta imagen local radica en que es, de nuevo, aquello que permite al ser humano situarse a sí mismo, pero no ya ante el hecho peruano, sino ante la factibilidad de cambiar a nivel mundial. Un acto de fe se ha tornado real, ¿no es entonces repetible, trasladable y asimilable a otro contexto similar? ¿No se ha demostrado aquí la capacidad humana universal de conjurar un ideal?

---

300 Esta cita y la inmediatamente anterior de Susan Buck-Morss, “(A) líneas de acceso”, en Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, op. cit., pp. 168-173.

## La difusión global

En un texto sobre esta acción al que nos hemos venimos refiriendo con anterioridad Gerardo Mosquera, en una conversación con Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cauhtémoc Medina<sup>301</sup>, distingue entre dos momentos de la obra: el de la realización –que es eminentemente local- y el de su difusión –que pasa a ser global, como una si de una exportación se tratase. Así, un desarrollo local pasa a tener alcance global porque la documentación generada en el proceso ha adquirido importancia como elemento a ser exhibido. Para Mosquera la obra habla entonces más bien de los modos de difusión del arte, de modo que la metáfora queda relegada a un segundo plano y a un contexto específico localizado.

Tal vez esto sea cierto pero quizá no tenga mucho sentido diferenciar la documentación y la obra si de resultados concretos estamos hablando, sobretudo en el mundo hiperconectado en que nos encontramos, donde todo tiende a trascender más allá de su concreción. Así, ya hemos mencionado cómo esta acción adquiere una potencialidad metafórica al margen de que suponga o no un logro real, y lo interesante sería comentar cómo esta diferenciación de la que habla Mosquera actúa también en el seno de la realidad local-global en que nos vemos inmersos (pues la relevancia que adquiere un hecho local no se debe tanto a su capacidad de modificar un contexto localizado, sino a la difusión globalizada del hecho en sí).

Aún así y todo, para Alÿs sigue siendo importante distinguir entre los participantes<sup>302</sup> y los espectadores de la acción, pues los primeros se reconocen a sí mismos como actantes y no como meros observadores externos. Quizá esta pueda ser la clave de la lectura de *Cuando la fe mueve montañas* y de la aparente dicotomía que plantea entre su contexto local y el global. Sí es por lo tanto importante la realización fáctica del hecho, ya que el relato no se puede quedar de la mera ilusión fantasmagórica, pues esta lo haría irrelevante. El hecho de que los “actantes” tuvieran una tarea y posición precisa que cumplir y mantener, el hecho de que se tratara de una acción minuciosamente controlada, creaba una especie de territorio “privado” imprescindible para que la obra tuviera lugar. Según Cuauhtémoc Medina lo privado es un “territorio donde hay una diferenciación de experiencias y de

---

301 Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, op. cit., pp. 67-108.

302 Para organizar esta acción Alÿs y Medina realizaron una intensiva campaña de difusión y reclutamiento en Lima, y muchos de los participantes –todo ellos dotados de sendas camisetas blancas diseñadas para la ocasión, con el nombre y fecha del evento serigrafiado en la espalda, para hacer evidente la pertenencia a un proyecto de carácter comunitario- provinieron de la universidad limeña.

información entre quienes participan de un ámbito cerrado y el resto, privado de ese contacto.” El momento público de la pieza correspondería a su divulgación y a su contenido documental, que pretende expandir y suscitar un proceso de reflexión y de elaboración cultural.

Por ello lo relevante de esta acción no es sólo el hecho en sí, sino todo aquello que conlleva y que genera. De ahí la importancia de la actuación en el contexto local, pues es la única capaz de trascender a una reflexión expandida globalizada.

En este sentido y tal y como comentaremos en el capítulo que sigue (página 295 y siguientes) se manifiesta una vez más la paradójica naturaleza que constituye el lugar de la posmodernidad, un lugar que, más que disolverse, se ha expandido para instalarse entre lo localizado de su origen y su enunciación global. Los modelos de pensamiento se convierten así, una vez más, en modelos empíricamente desarrollables (y viceversa), anudándose en un flujo de relaciones (in)manifiestamente deslocalizadas. Este hecho se muestra en las lógicas de producción del capitalismo avanzado en que nos vemos inmersos, de modo tal que la producción artística contemporánea se articula también entre lo localizado de su producción y lo global de su resonancia.

De un modo semejante y debido a los medios de comunicación masivos y a lo que supone en términos de difusión, la sociedad actual civilmente organizada es susceptible de reaccionar ante hechos alejados del contexto local en el que se produjeron. Es por ello que el proceso de reflexión sobre un contexto localizado debe expandirse, haciéndose potencialmente global con el fin de trascender su naturaleza privada (local) en aras de una pública (global) susceptible de tener consecuencias fuera de su propio contexto. Es justamente a esto a lo que nos referíamos hace algunas páginas al apuntar que todo hecho local aspira a convertirse en global<sup>303</sup>.

En este sentido en la acción de Alÿs la obra de arte concentra sus fuerzas convergiendo en una acción que trasciende la experiencia artística hacia una audiencia global, en una metáfora de lo ilimitado de la capacidad de la creación humana (en una superación de la realidad conflictiva de un territorio, aunque sea sólo temporalmente).

### **Puntos suspensivos: el arte y *un* lugar**

Si bien hemos mencionado hace unas líneas cómo la producción

---

303 Nótese cómo se está apelando aquí a procesos de elaboración conceptuales y no a hechos referidos al capitalismo, al libre comercio o a otras consecuencias atribuidas a la globalización.



artística actual manifiesta las leyes de producción de la posmodernidad, desde mi punto de vista es la posibilidad de creación de lugares como el de Alÿs, el de Sooja o el de Kabakov donde reside la verdadera potencialidad de un arte que no por haber dejado de ser la *manifestación suprema del espíritu*, no siga dando de que hablar. En este sentido, los lugares aquí retratados y las paradojas que articulan definen posicionamientos frágilmente fluidos que inciden en la necesidad de liberarnos de definiciones identitarias (representacionales e identificativas) que hace mucho dejaron de abarcar la totalidad de la capacidad humana.

Así, quisiera acabar con unas reflexiones al hilo de la "naturaleza soviética" de la pieza *Tualem*, de Kabakov, que hemos comentado ya. Desde mi punto de vista, lo verdaderamente interesante de *Tualem* radica en todo aquello que se obvia y que se pierde en ese *querer ver* en su particularidad el modo de vida de la sociedad rusa, marginando su verdadera importancia como un generador utópico de una verdad que acontece al margen de su especificidad. Así, la importancia de *Tualem* es que evidencia cómo la vida no se habita en el territorio, sino sólo en ella misma, a su vez que enfatiza cómo la promesa del arte radica en una identidad fragmentariamente desterritorializada, liberada, al fin, de todo contexto representacional.

#### 4. 2. 2. LA MAQUETA, MODELO EMPÍRICO



Fig. 84, *Morrinho*, iniciado en 1997. Detalle del juego en la maqueta

Una de las cuestiones que se ha puesto en relevancia en el desarrollo de esta investigación es la dificultad de determinar paradigmas de comprensión y ordenación del mundo en sus esferas cercana y lejana, y cómo la propia generación de sentido conlleva procesos autorreflexivos que tienden a legitimar presupuestos concebidos en el *a priori* del territorio o del acontecimiento real.

De este modo, las estrategias de conocimiento que se despliegan a lo hora de abordar las realidades constitutivas en que nos vemos inmersos manifiestan la inercia de los hábitos del lenguaje –así como del pensamiento– al mantenimiento de estructuras ordenantes y a menudo simplistas, que pretenden abarcar la vastedad desde su normalización en categorías. Es por ello que se torna necesario contextualizar y especificar minuciosamente las circunstancias de producción e identificación de dichas realidades.

Así, la noción con que se inicia esta reflexión (maqueta, modelo empírico) pone en relevancia la cuestión fundamental que se ha pretendido argumentar en esta tesis: que la concepción de lo global y de lo local como entidades divergentes es, cuanto menos, paradójica. Pero no es sólo que la formulación de la maqueta (modelo de conocimiento) como un modelo empírico (experiencial) plantee una paradoja, sino que ésta existe en la naturaleza de los elementos aquí tratados. De esta forma un modelo de conocimiento susceptible de convertirse a su vez en un modelo empírico manifiesta las fisuras de la dicotomía que supone la diferenciación entre lo global y lo local como elementos en oposición.

Ya hemos visto que si bien la noción de globalidad puede servir como modelo de conocimiento aplicable a un determinado lugar, ésta no tiene sentido sin la localidad que lo ha creado. El mapa también

es así experiencial, tal y como hemos venido exponiendo aquí, con lo que se torna necesario adquirir mecanismos de comprensión del mundo desde la permeabilidad y mutabilidad conceptual –y no desde normalizaciones categóricas.

En este sentido el proyecto *Morrinho* (figs. 84-91) –“Una maqueta de 300m<sup>2</sup> al aire libre situada en la comunidad Vila Pereira da Silva, el Pereirão, en el barrio de Laranjeiras, en la zona sur de Río de Janeiro”<sup>304</sup>– supone un interesante ejemplo de cómo la práctica efectiva en el lugar de juego plantea, a través del uso de la maqueta<sup>305</sup>, un modelo de conocimiento que por su parte se ve vinculado a una especificidad que se ha hecho ya efectiva.

*Morrinho* comenzó en 1998 por mediación de Nelcirlan, un chaval de catorce años que venía de una ciudad pequeña e, impresionado con la vastedad de las favelas que veía, decidió recrear esa visión. Con ayuda de su hermano y otros muchachos de la favela<sup>306</sup> comenzó a construir este mundo en miniatura que reproducía, con restos de ladrillos, arena, maderas y otros materiales reciclados, la forma y contenido de las favelas cariocas verdaderas.

La ocupación del espacio, la verticalidad, la estrechez, las barridas pero también la conflictividad social de las favelas son simuladas aquí, en un conjunto de detalles habitado por centenares de personajes de lego y otros muñecos, donde no faltan las balas perdidas y la revuelta social. Quizá sin saberlo, Nelcirlan estaba creando una imagen de su propio mundo, pasando de la experimentación real de su contexto a la creación de un modelo concreto de realidad, de su realidad.

---

304 <http://www.morrinho.com/language/spanish.html> (consultado enero 2008).

305 Interesante no sólo por sus características intrínsecas sino porque este modelo, como el mapa, tiene una vinculación muy directa y efectiva con la guerra, tal y como esbozaba en el capítulo 3. 1. al referirme a la obra de Bleda y Rosa (página 105, nota 117) y como se desarrolló ampliamente con posterioridad.

306 Puede ser interesante apuntar unos datos aquí. En Sao Paulo aproximadamente el 10% de la población vive en *favelas*, aunque en algunos barrios de Río de Janeiro la cifra se eleva hasta el 30% o el 40%. La periferia de las ciudades Brasileñas se empezó a desarrollar en los años 60, donde los trabajadores construían sus propias casas a través de un proceso de *autoconstrucción* en lotes de terreno sin infraestructuras que compraron a especuladores privados. La *autoconstrucción* continúa siendo hoy el principal medio de residencia de las periferias urbanas asentadas y en expansión, pero esto no quiere decir que todo se constituya mediante *favelas*. En las *favelas* los residentes no tienen derechos de propiedad sobre el terreno, pues se trata de espacios adquiridos mediante la ocupación ilegal, aunque sí son propietarios de sus casas. La gran mayoría de los residentes suburbanos vive en los así llamados *loteamentos*, que son divisiones parcelarias que compraron de buena fe, aunque de uno u otro modo resulten de tratos fraudulentos (con lo que sus residentes son susceptibles de ser desalojados).

James Holston, op. cit., pp. 63-64 y 94-95.

Así *Morrinho* no es sólo un lugar de juego, sino que las reglas que rigen su funcionamiento real son las mismas que las de la favela y su ética se inspira en la de aquella. No hay superhéroes que habiten *Morrinho*, pero sí bandidos.

En sus juegos los chavales tienden a imitar los esquemas y modelos de comportamiento que ven en sus adultos, en su padres, madres, familiares, vecinos, amigos y compañeros, pero eso tal vez aquí no haya héroes y sí traficantes. Se superponen de este modo realidades donde la fantasía se ve articulada desde la verdad en la que los chicos se encuentran inmersos, que, como “adultos por llegar a ser”, reiteran los esquemas del mundo del que participan y que aspiran alcanzar algún día como sus propios protagonistas.

Al margen lo pintoresco del proyecto, de booms mediáticos y de la instrumentalización que pueda estar sufriendo esta iniciativa, creo que merece un análisis en profundidad. Efectivamente me parece que su mayor interés reside en la vuelta localizada al pensamiento global que plantea, y en el hecho de que los propios sujetos experimentadores de una situación concreta se estén objetivando en un modelo. Experimentadores de lo local, los chavales, al realizar este proyecto, se están convirtiendo en ideólogos de lo global, de un modo semejante a cómo lo fueron, en su día, los surrealistas al componer su mapa.

Hay en esta maqueta de *Morrinho* una ordenación simbólica de su propio mundo que lejos de ser sólo un emplazamiento localizado tiende también a ser global. No sólo porque la maqueta se haya hecho trashumante –siendo reinstalada, en una versión reducida, en citas míticas del arte contemporáneo, como en la bienal de Venecia de 2007 (volveremos a ello más adelante)- por lo que sobrepasa el modelo localista, sino por las características intrínsecas de la maqueta, del modelo.



Figs. 85 y 86, *Morrinho*, iniciado en 1997. Imágenes de la maqueta

## La maqueta

Una maqueta es una reproducción de algo que tiene existencia ideal o física pero que, por su vastedad, resulta inalcanzable. Se crea con el fin de acceder a la totalidad de lo planteado, con el objetivo de crear una imagen, de hacer de aquello un objeto/sujeto abarcable y supone una construcción con un elevado grado de análisis real y simbólico. Semejante a un mapa, supone una ordenación normalizada de una serie de puntos en un espacio dado. Espacio que ahora se ha hecho tridimensional pero que no por ello deja de ser menos abstracto, menos simbólico ni menos normativizado.

Es cierto que *Morrinho* no se fundamenta en las reglas estrictas de la escala<sup>307</sup>, pero no por ello escapa de la normalización abstracta que supone la creación de un modelo y de la miniaturización que ésta representa. Una maqueta, así como una miniatura, permite tener toda una realidad al alcance de la mano de modo que ilustra un mundo y diversas escenas dentro de este mundo. El espacio de la maqueta, como un decorado, sitúa a los personajes en su papel, articulándose en fijaciones de espacios estables que tienen lugar al margen de toda temporalidad. Lo local se yergue aquí como lo aprensible que será siempre idéntico –y estable– a sí mismo, pues se basa en la interpretación de un rol. Pero además *Morrinho*, al ser un modelo concebido para jugar, se convierte en un espacio simbólico no purificado sino practicado, participando de ciertos mecanismos universales de producción de realidad.

Por su parte, hay también en *Morrinho* multitud de elementos de interpretación de la maqueta que no son ya locales sino globales, que trascienden su contexto como son los muñecos de lego que la habitan, los coches teledirigidos o los mini-campos de fútbol. Elementos identificables que se alejan de su localidad específica para instalarse en una *imagen* global, creadas a partir de coordenadas identificables globalmente. Estas unidades de significación globalizada determinan una lectura condicionada por su universalidad, trascendiendo el modelo exclusivamente local.

---

307 La escala supone una sistemática basada en la proporción por la cual un espacio, un mundo o realidad determinados son *reproducidos* y *representados* por abstracciones simbólicas *coincidentes* con la realidad que representan. Así sucede que, dada una medida definida o un patrón matemático, todos los cálculos que generan la realidad representada se basarán en ella. De modo semejante al Pantone de color que es susceptible de regenerar las condiciones por las que se llegará a un tono determinado, así la escala garantiza la perfecta duplicación, y hasta clonación, de las características de un espacio dado.

## El juego, el aprendizaje

El juego es una de las pocas actividades que se encuentran desvinculadas de un fin determinado<sup>308</sup>: se juega por el placer de jugar, es por lo tanto una finalidad sin fin que se encuentra en todas las civilizaciones humanas y que es así universal. Pero además el juego se considera un factor central en el aprendizaje del niño, así como un generador de su adaptación social. De este modo el juego se caracteriza por ser una actividad social que, a su vez, refleja el microcosmos intelectual y emocional infantil.

En los estudios realizados acerca del juego infantil se ha observado reiteradamente cómo aquellos juegos que reproducen el mundo adulto –los “juegos de casitas”, de “papás y mamás”, de “médicos y enfermos”- ocupan un lugar privilegiado para que los niños puedan comprender y acceder al mundo adulto, y establecer así relaciones con otros niños y con el medio. En este sentido el juego, desde el punto de vista de lo simbólico, manifiesta la propia expresión del individuo y su modo de enfrentarse a la realidad y de posicionarse frente a ésta: es una especie de creación de un sistema relacional con el mundo.

Así, de algún modo reproduce patrones de comportamiento vistos en el mundo exterior –pero sin dejar de ser un canal de expresión libre de los convencionalismos que rigen otros modelos de expresión, como el oral- fundamentándose en una libertad implícita basada en la fantasía que gravita, a su vez, alrededor de determinadas normas.

De esta forma, en las fases de la evolución en el juego del niño hay un punto crucial que coincide con el momento en que sus componentes se someten a determinadas reglas o normas<sup>309</sup>. Estas reglas son establecidas espontáneamente por los propios niños, desde su libertad de modificarlas, y formativamente no tienen nada que ver con las reglas aprendidas que rigen un juego<sup>310</sup>. Para algunos autores

---

308 Esto sino tenemos en cuenta a los “jugadores profesionales” que juegan para ganar dinero, o a aquellos que juegan por el vicio de hacerlo. En todo caso nos referimos aquí al juego infantil y al modo en que éste permite un acceso al mundo adulto.

309 Alfonso Lázaro Lázaro, “Radiografía del juego en el marco escolar”, *Psicomotricidad. Revista de Estudios y Experiencias*, nº 51, Vol. 3, CITAP, Madrid, 1995, pp. 7-22.

310 No ha dejado de resultarme llamativo cómo dentro de la definición de juego que da la Real Academia Española de la lengua encontramos: 2. *m. Ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde. Juego de naipes, de ajedrez, de billar, de pelota.* 8. *m. Determinado número de cosas relacionadas entre sí y que sirven al mismo fin. Juego de hebillas, de botones, de café.*

Un juego se define también por una normatividad que establece una regla, no sólo en el sentido de “las reglas de un juego” (2) sino además en la normalización ordinaria de la apprehensión de la realidad.

esta normativización corresponde a una simulación de la integración social, mientras que para otros corresponde con el momento del nacimiento de la autonomía infantil y del juicio moral<sup>311</sup>. En el caso que nos ocupa lo trascendente es que existe un momento en el desarrollo evolutivo del infante por el cual -se dicta unas normas a sí mismo durante el juego que le llevan a su socialización<sup>312</sup>.



Fig. 87, *Morrinho*, iniciado en 1997. La maqueta con algunos de sus chavales

*Morrinho* demuestra así el espacio practicado de la inserción social del juego, donde la maqueta idealizada ha pasado a ser centro de operaciones de un universo que replica y simula el mundo adulto, rigiéndose por las normas aprendidas de aquel. Espacio simulado que se modifica también en la propia actividad lúdica, lo cual conlleva una inherente comprensión –o búsqueda de comprensión- de la realidad en la que se ve inmerso. Como una simulación del mundo maduro *Morrinho* es una preparación para la vida adulta que existe más allá de sus fronteras, una socialización localizada que cobra sentido en su propio contexto. Un modelo de conocimiento que se desarrolla desde el juego –y desde su saberse lúdico.

---

311 En el primer caso se trata de las teorías de Leif y Brunelle, (J. Leif y L. Brunelle, *La verdadera naturaleza del juego*, Kapelusz, Buenos Aires, 1978) y en el segundo de Piaget e Inhelder, (J., Piaget y B. Inhelder, *Psicología del niño*, Morata, 12<sup>a</sup> edición, Madrid, 1984).

312 De este modo, en el desarrollo del juego respecto al carácter lógico de las acciones, el niño comienza con una serie de actividades monótonas que se repiten, donde el papel de cada niño viene determinado por las acciones y no al revés y donde la alteración de la lógica de las acciones no es contestada. En un paso posterior la lógica de las acciones se ve determinada por la sucesión de hechos de la vida real –observados en ésta- y donde la acción lúdica corresponde con la real. En un tercer nivel la lógica de las acciones se determina por un papel asumido, de modo que las infracciones son contestadas cuando no coinciden con la vida efectiva. En su última fase, las acciones se despliegan en correspondencia con la vida real, las infracciones se rechazan invocando la racionalidad de las reglas, y los actos se ejecutan en base a una cierta actitud tomada frente a los otros niños, observándose ya una línea definida de conducta en base al mundo adulto.



## La seguridad, lo apropiado

Pero hay un elemento más en las características del juego que me gustaría destacar aquí. M. Vaca<sup>313</sup> insiste en que existen tres condiciones básicas para el desarrollo del juego: un tiempo determinado, un espacio definido y un marco de seguridad<sup>314</sup>.

Bien, *Morrinho* demuestra todo esto. Ya vimos que sus creadores la comenzaron a realizar con el fin de poder abarcar la vastedad en la que se veían inmersos. Crearon así un espacio definido con unas coordenadas temporales alejadas de las reales –pues ya sabemos como toda medición temporal es una convención- y dentro de un límite de seguridad. Lo que ocurre en *Morrinho* es factible porque para sus jugadores no es real, porque es un juego limitado a unas fronteras dadas que definen sus propias características.

Aquello que sucede así en el espacio practicado de esta particular maqueta se ve siempre definido por un margen inmunitario que permite su factibilidad, tal y como hemos venido desarrollando a lo largo de este texto. Si en la localidad es posible la experimentación empírica de un modelo es porque lo local presupone un espacio mínimo propio de seguridad. Sin esta noción quizá no podríamos estar hablando de local y global como elementos en discordia y oposición.

Pues bien, *Morrinho* supone la certeza de la repetición de unas condiciones locales apropiadas<sup>315</sup>, que los muchachos han hecho suyas antes de reenviarlas primero a su propio mundo real y después, y

---

313 M. Vaca Escribano, *El cuerpo entra en la escuela*, Universidad de Salamanca, ICE, Salamanca, 1987 citado en Alfonso Lázaro Lázaro, op. cit.

314 Los expertos en educación hablan de la seguridad afectiva que proporciona el adulto con su presencia –aunque no necesariamente participativa- en el espacio de juego. A esto se puede añadir la seguridad simbólica –sobre todo en el mundo adulto- que proporciona el saberse en un espacio de representación, donde lo que ocurre se sitúa en el simulacro de lo real y que permite por lo tanto desinhibirse de las limitaciones habituales que proporciona el “mundo verdadero”.

315 Aquí, como en *Cuando la fe mueve montañas*, lo inmunológico se basa tal vez, fundamentalmente, en la autocerteza, pero ¿no marca también ésta un límite entre lo saludable y lo infeccioso?

La noción de inmunidad basada en la construcción de límites parece entonces imprescindible desde el punto de vista de la actuación local. Pero hoy, tal y como hemos visto, es justamente este concepto inmunidad “nacional” el que se está viendo desvirtuado en un mundo cuyas fronteras tradicionales se están debilitando, de modo que lo inmunológico se reduce cada vez más a lo personal, a lo auto-centrado. Es dudoso que el modelo inmunológico desaparezca en el futuro de la humanidad, pero quizá sea de esperar que se vaya readaptando a nuevas formas de paredes, eso sí, más permeables.

En este contexto no es de extrañar que las formas de vida individualistas y narcisistas planteen ahora un nuevo sentido inmunológico revolucionario basado en el autocentramiento como evidencia vital, que supone la aceptación de que nadie hará por uno lo que no consiga hacer por sí mismo –como ya vimos en la *ética* que mueve, tal vez, el sentido de fe puesto en marcha por Alÿs.

esta es su peculiaridad, a lo global. Efectivamente, una de las particularidades del proyecto es que la visión distanciada y desde afuera que plantea la maqueta se hace ahora desde su propio seno. Se da aquí la paradoja de que los sujetos se convierten a sí mismos en objetos visibles y observables desde su exterioridad, en un simulacro hecho accesible desde lo real particular.

Así los creadores de *Morrinho* se sitúan por un lado como experimentadores de lo local y por el otro como observadores o ideólogos de lo global, manteniendo simultáneamente una mirada microscópica y macroscópica de la realidad en que están inmersos, devolviendo al mundo global una imagen de sí mismos articulada desde su localidad –y desde los límites inmunitarios que esta les confiere, pues es imposible el desarrollo de unas condiciones propias en el informe terreno de lo global.

### La maqueta reproducida, desactivada



Fig. 88, *Morrinho*, la maqueta reinstalada

De esta forma los creadores de *Morrinho* están tanto dando lugar a un mundo como fabricando unas condiciones previas que lo harán susceptible de repetirse y de verse representado fuera de su contexto y de su lugar<sup>316</sup>. Así se manifiesta cuando crean un segundo modelo a partir de su maqueta inicial<sup>317</sup>, un modelo susceptible de reproducir el

---

316 Tal y como mencionaremos al referirnos a cómo la obra de Pushwagner al *inventar* un modelo dará lugar a un mundo. Ver página 405 y siguientes.

317 Hay en esta duplicación un hecho que convierte al proyecto en algo más complejo. Hemos mencionado ya que la maqueta actual de *Morrinho*, situada en la comunidad Vila Pereira da Silva mide unos 300 m<sup>2</sup>, superficie lo suficientemente vasta como para no ser abarcable a golpe de vista. De algún modo esta primera maqueta se ha escapado ya de su propia imagen local inicial, expandiéndose y generando a su vez imágenes compartimentables y susceptibles de reproducirla, al menos en parte. Quizá se haya vuelto a su vez imprescindible, entonces, realizar una nueva reproducción de la maque-

proyecto fuera de su localización, una suerte de “travelling exhibition” que repite las coordenadas intrínsecas a la maqueta original que pueden funcionar o no fuera de su propio contexto.

Pero ocurre que, a mi parecer, la maqueta inicial y su reproducción no son la misma cosa. No se trata de cuestiones estéticas o de manufactura, sino de contexto. Es el contexto específico el que define un proyecto, una idea, una realidad o una situación, así como el que determina su pertinencia. No son las coordenadas de producción de una determinada realidad las que hacen que ésta adquiera sentido, sino su especificidad local. De este modo todo lo que emula y a lo que remite *Morrinho* en su emplazamiento original no es trasladable lo cual demuestra cómo, alejada del contexto que la concibió, pierde todo su sentido.

De este modo, la maqueta de la maqueta de *Morrinho* acaba resultando una tautología que se inserta plenamente en un modo de producción global que instrumentaliza la idea de la localidad, desactivándola en su seno. *Morrinho* tiene sentido en *Morrinho*: fuera de él, no deja de limitarse a ser un plano de representación más o menos anecdótico, sin ningún tipo de poder creador ni, diría, evocador. Así, la dicotomía de la maqueta de *Morrinho* puede servir para demostrar una vez más una problemática fundamental de la globalización: que supone un modo de producción determinado que si bien parte de razones locales, no acaba de atender a ellas.

Cuando la réplica de *Morrinho* se instala en una nueva sede ésta es susceptible de ser utilizada por niños y adultos que pueden jugar en ella. La maqueta de la maqueta supone así un nuevo espacio lúdico que se reinventa a su instalación, en diferentes lugares cada vez. Hay algo inquietante en todo esto pues es evidente que la maqueta replicada se irá modificando en base a las nuevas prácticas ejercidas en ella –que además simulan una localización alejada del contexto en el que ahora se inscribe.

De esta forma la duplicación de *Morrinho* traslada unas características locales que dejan de ser efectivas en el nuevo entorno en las que se sitúa y que evidencian cómo el espacio local es practicado en base a la propia concepción que de éste tienen sus habitantes/usuarios. Se evidencia entonces cómo el límite o marco de seguridad que hemos venido mencionando no se yergue por las coordenadas locales de un emplazamiento dado, sino por el esquema mental de aquel que lo practica. Cada jugador, cada niño, dará así unas nuevas normas a *Morrinho*, al margen de las suyas propias, modificando la realidad re-

---

ta, con el fin de poner al alcance de la mano, de miniaturizar, su vastedad.

presentada y regenerada en el proceso. De algún modo asistimos así al fin de la localidad y localización del proyecto, para ser convertido, de nuevo, en un *evento* universal<sup>318</sup>.



Figs. 89 y 90, *Morrinho* en la Bienal de Venecia, 2007

### El proyecto Morrinho

Es más, la particularidad de esta maqueta, su minuciosidad en el detalle y seguramente el hecho de ser una representación “fidedigna” de la realidad que viven sus creadores, ha hecho que el proyecto haya sido filmado y fotografiado por numerosos artistas, fotógrafos y cineastas brasileños y extranjeros, lo cual no deja de resultar paradójico<sup>319</sup>. Parece que para poder observar una realidad concreta sea necesario hoy, desde nuestro pequeño mundo panóptico, crear un modelo de lo visto, una simulación, un espectáculo, un fragmento asequible, una imagen que poner ante sí.

---

318 No sé qué ha quedado entonces de su capacidad de instrumentalización de un conocimiento local ni sé el grado y el tipo de socialización que ésta produce. No es que lamente que *Morrinho* se haya hecho trasladable, sino que me cuestiono el sentido que ahora se le atribuye, pues es evidente que si la maqueta es susceptible de captar la atención del aparataje del mundo del Arte –la maqueta ha sido “reinstalada”, entre otros eventos, en la bienal de Venecia de 2007- es por lo pintoresco de su propuesta y por su valor como simulador de un mundo que aún percibimos como el del *otro*.

319 Resulta interesante pensar el momento en el que una maqueta pasa de ser el juego de unos niños a un evento artístico y social que se ha estetizado, siendo incluida en el circuito de la Alta Cultura al margen de la realidad que representa.

En este sentido, la evolución del proyecto se relaciona con los mecanismos por los cuales la obra de los artistas congoleños que hemos analizado en la tercera parte de esta tesis (ver página 235 y siguientes) trasciende su inscripción local. Este hecho tiene que ver con el concepto de “apropiación *adecuada* para el mundo occidental del arte”: es decir que se relaciona con elementos de producción de realidades *otras* que se articulan desde su exterioridad y que definen un arte ajeno como *apropiado* para los estamentos y concepciones occidentales –que los mantienen sin embargo con la etiqueta de la otredad.

Existe sin embargo en *Morrinho* algo aún más inquietante. En la actualidad el proyecto se articula en: 1) *TV Morrinho*, que consiste en la producción independiente y/o contratada de materiales audiovisuales en la maqueta; 2) *Morrinho Turismo*, que organiza visitas guiada a la maqueta real; 3) *Exposición Morrinho*, que supone la exposición de una replica de tamaño reducido de la maqueta original; y 4) *Morrinho Social*, creado recientemente con el fin de ofrecer un componente educacional<sup>320</sup>.

Esto me lleva a reflexionar sobre diversas cuestiones. En particular me pregunto si la maqueta original de *Morrinho* sigue siendo un espacio de juego o si se ha hecho ya pura representación, dispuesta para los tours turísticos; y si la nueva maqueta resultado de la original participa de las mismas características –morfológicas y simbólicas– que su predecesora.

Creo que en cierto sentido la globalización ha convertido este proyecto en una pura exterioridad objetivable, pues también *Morrinho* supone el fin de la ontología local. Como bien comenta Sloterdijk: en la superficie esférica todas las ciudades, pueblos y paisajes se transforman en emplazamientos, en puntos de tránsito en la circulación ilimitada del capital. La apropiación y diversificación del proyecto, que se articula hoy en una página web no muy diferente a la cualquier otra asociación más o menos lúdica o más o menos social, prueban este hecho y enfatizan la idea de que lo local y lo global son en verdad dos modos de producción diferenciados. Lo que hay que indagar, según Michael Hardt y Antonio Negri son las “máquinas sociales que crean y recrean las identidades y las diferencias que se identifican como lo local”<sup>321</sup>, pues si bien la localización es un atributo fundamental de la actividad humana, no deja de ser algo producido socialmente<sup>322</sup>. No es entonces que lo local o lo global se definan por unos límites geográficos más o menos expandidos, sino por los mecanismos de producción de realidad que los generan y que los definen como tales.

También, si el fin de la ontología local que se manifiesta por ejemplo en *Morrinho* supone que todos los puntos del planeta son lugares de tránsito, podremos basar las distinciones entre lo global y lo local en sus diferentes modos de articular los flujos y las redes, las conexiones entre emplazamientos. Mientras que la perspectiva local prioriza todo mecanismo que tiende a la reterritorialización, la globalización

---

320 Ofreciendo de este modo no sólo una visión “positiva” de la favela, sino un bien social dirigido a los habitantes de ésta.

321 Michael Hardt, Antonio Negri, op. cit., p. 57.

322 David Harvey ya citado en Michael Hardt, Antonio Negri, ibid.

incide en la movilidad y en los flujos desvinculados de un territorio específico. Pero, "en todo caso, es falso afirmar que podemos (re) establecer las identidades locales que en cierto sentido están fuera y protegerlas contra las corrientes globales del capital y el imperio"<sup>323</sup>. Efectivamente, la cuestión parece radicar en que ya no existe una interioridad sino que el mercado mundial presupone una exterioridad global en el que las diferencias son sólo de grado e intensidad, pero no de forma. No hay nada que escape del flujo del capital mundial en la actualidad, que todo lo torna exterioridad.



Fig. 91, Productora *Morrinho*, 2006.

Este hecho se ejemplifica magistralmente, a mi parecer, es este proyecto, que articula un lugar que se desarrolla entre producciones globales y locales, retroalimentado su flujo y su dependencia –pues supone no sólo la vuelta local a lo global, sino la globalización de una localización específica<sup>324</sup>.

323 Ibid.

324 Quería introducir y adelantar una última noción aquí. *Morrinho*, ya lo hemos visto, surge como una propuesta lúdica, el lugar de juego de unos niños. El juego infantil, como la fiesta, permite que el recurso de la violencia, aunque sea de modo simbólico, esté presente en la comunicación entre grupos sociales o individuos. Así lo hemos advertido al mencionar cómo el mundo de *Morrinho* replica el mundo marginal de delincuencia que rodea a los niños de la favela, o cómo está presente éste en los juegos infantiles de casi cualquier entorno del planeta. Se trata de un modo de expresión global y generalizado.

El hecho interesante a subrayar aquí, y al que volveremos más adelante, es que también en la guerra la violencia, no ya tan simbólica, está presente como un modo de comunicación entre estados o facciones de individuos. Algunos autores (como Roger Callois, Bataille o Michel Leiris) vieron en la lucha la forma más eficaz de asegurar el vínculo social. De este modo, los actos de violencia, sea esta lesiva o simbólica, dramatizan ideas sociales y emiten mensajes de una situación individual o colectiva. Creo que tal vez cierta parte de la violencia que se podía desarrollar en *Morrinho*, cuando éste era el campo de juego de unos niños, puede apuntar hacia este sentido. No es sólo que

---

los niños se vean abocados a reproducir el mundo de sus mayores, sino que mediante las manifestaciones de un sentido de violencia o represión están comunicando sobre su situación personal.

Georges Balandier, en su antropología general de la violencia, cree en una violencia primigenia fundadora del mundo. Desde este punto de vista la violencia de la guerra surgiría como un modo de retornar a un origen que se ha desvirtuado, mientras que la violencia simbólica del juego y de la fiesta actuarían para mantener viva la llama de una violencia posible. En su texto Manuel Delgado concluye apuntando como tal vez las guerras reales (así como las peleas violentas), sobretudo aquellas que tienen lugar en el interior de los territorios nacionales, surgen cuando la violencia simbólica, el escarceo o la diplomacia, así como el simbolismo de la fiesta no sea suficiente para solventar las luchas entre identidades e intereses que se muestran incompatibles. Quizá, finalmente, los chavales que inauguraron *Morrinho* lo hicieron para conciliar su propia identidad como seres desplazados con aquella nueva en la que les había tocado vivir, pues no olvidemos como su fundador no pertenecía por nacimiento a la favela en que se inscribe *Morrinho*.

Todos los autores citados en Manuel Delgado "Guerras simbólicas, la lucha, el juego, la fiesta" en *En Guerra*, Catálogo de exposición, CCCB, Diputación Provincial de Barcelona, 2004, pp. 43-54.





#### 4. 3. LA DESVIACIÓN DEL ORDEN SOCIAL

Otra de las cuestiones relevantes de esta tesis tiene que ver con la creación y difusión de imágenes identitarias que, generadas en la fluidez del tránsito entre lo cercano local y lo lejano globalizado, se alejan de la concreción a la que se refieren para pasar a ser inespecíficamente vacías, por su generalidad. Así, también el tipo de mirada que se proyecta sobre el mundo se articula entre lo local de la especificidad que la genera y lo global de su proyección, de modo que vivimos inmersos en contextos de representación generales que definen identidades inespecíficas y superficiales que tienden a convertirse en clichés.

En este sentido asistimos a una puesta en duda de la creación de un sentido identitario generado en lo específicamente local, lo cual conlleva la necesidad de expandir la especificidad hacia un terreno global que, sin dejar de ser concreto, ofrezca estructuras de comprensión de uno mismo –y de su comunidad local- que incorporen la comprensión de un mundo expandido. Así, si no, podemos evitar las estructuras de generación de identidad, al menos podemos expandir el concepto inmunitario que conlleva la ontología local.

Ya al referirnos al lugar que desarrolla Kabakov con su *Tualem* veíamos cómo se articula entre el proceso positivo de la emergencia de un nuevo orden posible (fundamentalmente para el foráneo) y la aparente incompreensión de lo que dicho lugar y ordenamiento supone (fundamentalmente para el europeo medio).

*Tualem* incidía así en la complejidad de los mecanismos por los cuales las imágenes locales son absorbidas o rechazadas tanto por la realidad aludida como por la dispersa en un panorama global. Por un lado, la confrontación del público (occidental) con la especificidad local traída por Kabakov evidencia los complejos modos por los que se crea un sentido de *la vida de los otros* que tiene que ver con una interpretación determinista de lo que el ser *otro* (en este caso ruso) supone. Dicha interpretación articula a su vez el modo en que una imagen local tiende a ser globalizada y desvela paradigmas reductores que tienden a obviar cómo lo específico es lo universal –pues ya vimos cómo lo relevante de esta pieza es que alude a una condición general de la vida humana. Pero por otra parte también la particular reacción de la opinión rusa frente *Tualem* enfatiza la potencialidad de la obra como generadora de un discurso que lejos de localizarse únicamente en la especificidad ideológica local de uno u otro pueblo se desarrolla en la dificultad, una vez más, de asumir lo específico como

lo distintivo y así como lo universal.

De esta forma, el sentido de lo universal articula una paradoja por la que dichas imágenes globales son relegadas, lamentablemente, a una incompreensión de lo que conllevan en términos de generación de una identidad compartida con el común de la humanidad. De tal modo que las imágenes globales, desvinculadas de su contexto, no pueden remitir a sus elaboradas condiciones de producción –por las cuales se purifican de toda diferenciación–, de forma que tienden a desmentir, otra vez, lo compartido de lo público (además de ser incapaces de crear ya paradigmas fiables representativos de ningún tipo de identidad centrada en la especificidad local).

Por su parte, cuando Braco Dimitrijević en su serie *The Casual Passer-By* comienza a retratar a los paseantes casuales con los que se va encontrando, plantea una forma de desviación sistemática del orden social, desafiando su lógica, su razón y organización, así como la atribución de la importancia social<sup>325</sup>. Pero sobretodo plantea la dificultad de concebir contextos de representación identitarios desvinculados de su especificidad local.

En esta serie de trabajos, fotografías de desconocidos son descontextualizadas y dispuestas en formas, tamaños y lugares diferentes a la toma original, dotando a los retratos de nuevos sentidos y ampliando, de este modo, su alcance y su significación. Así Dimitrijević inserta los retratos, en blanco y negro, de sus caminantes casuales en diferentes contextos del espacio público, de manera que la imagen que en principio configuraba una identidad individual ha pasado a ser ahora colectiva y comunitaria, global. Algunos de ellos adoptan la forma de pancartas o de grandes telones colgados de edificios públicos, otros se introducen en revistas de arte, pero todos se tornan imágenes desligadas de su especificidad, en una búsqueda por trascender la alusión a los representados.

Para Dimitrijević *The Casual Passer-By* (figs. 92-96) mantiene una relación tanto con la percepción interior como con la exterior de los fotografiados. En primer lugar el proyecto requiere la aprobación de los retratados –lo que los convierte no sólo en espectadores sino en cooperantes en la creación de la obra–, llevándoles a la reflexión sobre

---

325 El primer trabajo de esta serie lleva el nombre de un pensionista: Tihomir Simiciz (nacido 1905, retirado 1960), "The Casual Passer-By I met at 11.40 a.m., Zagreb, 1969". Con ello Dimitrijević enfatiza cómo el objeto de su elección depende de la casualidad, pues escoge a la primera persona que acepta participar en su trabajo. Así el artista concibe la negociación en torno a la especificidad pública de su obra como parte del trabajo mismo (en una ocasión tardó dos años en conseguir la aceptación de la ciudad de trabajar en una pieza en el espacio público).

su modo de concebirse a sí mismos. Pero a su vez, el contexto en el que se disponen puede llevar a pensar en ellos como en personajes de la vida pública, lo cual los desliga de su verdadera imagen para dar lugar a contextos de interpretación expandidos y globalizados, que no se refieren ya a sus mecanismos de producción local.



Fig. 92, Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-By I Met at 3.41 p.m, New York, 1988*, 1988

### La política de la imagen

Las primeras fotografías de *The Casual Passer-By* fueron expuestas en mayo de 1971 en el Sexto Salón de Zagreb, montadas sobre lonas y colgadas de los edificios de la que era entonces la Plaza de

la República. Dado el clima de incertidumbre política del momento, muchas personas pensaron que la instalación tenía que ver con algún tipo de movimiento político<sup>326</sup>.

De hecho, ver las enormes ampliaciones de rostros “desconocidos” colgadas de las fachadas principales de edificios, o encontrarlas en las portadas de revistas emblemáticas, o en pancartas que el artista pasea por la ciudad remite, lo primero, a un hecho fundamental: al desconocimiento de los espectadores-observadores del sentido de dichas imágenes –lo cual remite a la complejidad de la representación, y a la naturaleza paradójica que esconde. Así, ¿quién es la persona que se muestra y porqué está ocupando ese lugar? La incertidumbre del desconocimiento se enfatiza aquí, pues efectivamente las imágenes y su disposición remiten a que *debe de* tratarse de alguien importante, un nuevo líder político tal vez, un icono, alguien famoso... pero ¿quién? Y la respuesta es nadie en particular –sobretudo porque se trata de imágenes vacías, descarnadas, incapaces de representar-pero, ¿cómo saberlo?

Un paseante cualquiera es retratado<sup>327</sup> y su imagen es colocada ahora al alcance de un público mayoritario. Así, una representación personal es descontextualizada del elemento de privacidad que representa y que se identifica con uno, para pasar a apelar –potencial-

---

326 En una entrevista Dimitrijević declaró que cuando conoció a Ilya Kabakov en 1989 en la exposición *Magiciens de la Terre* el artista le comentó el impacto que le causaron estas imágenes –un *casual passer by* colgaba del exterior del Pompidou con ocasión de la exposición- de carácter estatuario y persuasivo. Efectivamente Kabakov había vivido en Rusia los 50 primeros años de su vida y conocía el carácter de estas representaciones, que el mismo Dimitrijević había vivido en su infancia como representación de políticos. Cuando Dimitrijević instaló imágenes de paseantes casuales en la plaza de Zagreb las únicas imágenes que se habían mostrado de modo similar habían sido las del presidente Tito, Marx o Engels. El propio artista admite cómo la primera respuesta del público al percibir estas imágenes fue la de pensar en un golpe de estado, pues no podían imaginarse a nadie más que a Tito o a Karl Marx allí representados. Este hecho introduce una paradoja interesante en la obra de Dimitrijević, tal y como desarrollaremos con posterioridad.

En una entrevista de [www.artfacts.net](http://www.artfacts.net) en ocasión de su 60 cumpleaños y la retrospectiva de su trabajo en el Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest, 26-6-2008. En <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4217/lang/1> (consultado mayo 2009).

327 En un tipo de imagen de carácter naturalista, que representa al retratado casi como si la imagen de un carnet de identificación se tratara, sobre un fondo blanco, sin atributos, sin contexto, sin entorno. La toma es en blanco y negro, lo cual elimina parte de la singularidad de cada imagen. El retrato se centra, casi en su totalidad, en el rostro –incorporando los hombros y una parte de torso. Se trata fundamentalmente de un rostro que remite a un cuerpo pero que, en parte, se ha desprendido de él. Esto es importante puesto que, como en las imágenes identificativas que se usan en los documentos comunes, el rostro actúa como distintivo individual, no así el cuerpo. Pero, sin embargo, el rostro debe apelar a un cuerpo que ha de ser señalado e incorporado, remitiendo a un sujeto humano que, aunque pueda ser desconocido, siempre ha de ser particular.

mente- a un significado más trascendente, de mayor implicación que, sin embargo, permanece oculto para la mayoría. Surge así un nuevo poder en la imagen que se desprende de su localización dentro del espacio público y que conlleva la expresión de una identidad que lejos de ser individual se ha hecho colectiva.



Fig. 93, Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-By I Met at 4.57 p.m, Edinburgh, 1975*, 1975. Colocación final de la imagen de un *paseante casual* en una pancarta

Efectivamente, al haber pasado las fotografías de, digamos, localizarse en el documento de identificación de una persona cualquiera a ocupar un lugar de la esfera pública, nos encontramos ante un cambio en la percepción y en el posible significado de la imagen. Ahora ésta debe apelar a algo más que a lo que aparentemente representa, a una identidad común alejada de la individualidad a la que se refiere, lo



cual produce un extrañamiento ante una fotografía que se interpreta como portadora de un sentido más allá del que parece mostrar, sobre la que uno se ha de proyectar.

Para Dimitrijević cada *Casual Passer By* puede ser su propio alter ego, una manifestación de su confianza en lo desconocido, en lo accidental, que demuestra una lógica que existe más allá de la razón y surge como un suplemento de la propia ignorancia<sup>328</sup>. Tal vez aquella capacidad que yo no poseo forme parte del otro, de modo que existe un acercamiento a él desde la consideración de sus propias capacidades como algo extraordinario.

Quizá sea por este motivo por el que Dimitrijević no elija emplazamientos neutros para la colocación de sus fotografías. Efectivamente, los lugares en los que aparecen –colgando de balcones de edificios (figs. 92 y 96), en pancartas (figs. 93 y 95) o en portadas de revistas (fig. 94)- las dotan de una carga semántica cercana a los mecanismos de la propaganda política. De este modo Dimitrijević no sólo crea nuevos “héroes” anónimos contemporáneos, sino que demuestra la politización que adquiere el individuo al (re)presentarse en el espacio público –de un modo peligrosamente cercano, a mi entender, al de la propaganda política<sup>329</sup>.

---

328 Nada Beros, “Still Life and the Living Past”, en Braco Dimitrijević, *Triptychos post Historicus*, Muzej Minara, Muzej Suvremene Umjetnost, Museo de Arte Contemporáneo, Zagreb, 2001, p. 23.

329 Puede resultar interesante detenerse un instante aquí para reflexionar acerca de la propaganda en términos de difusión política. Del latín *propagare* que significa ‘perpetuar, acrecentar, extender’, consiste en un código o sistema de mensajes –que toman, cada vez más, el carácter de anuncio- que busca influir en el sistema de valores del ciudadano al que apela, entendiendo un único modo concreto de concebir la realidad. Dirigido a la masa social, el mensaje de propaganda político no requiere una respuesta inmediata, sino que se plantea como un monólogo, un discurso que tiene por objeto modificar una actitud, o crear una actitud y respuesta determinadas. De ahí surge la paradoja de un rostro que apela a su receptor, pero que no reclama una respuesta de diálogo sino de aceptación (El caso más conocido puede ser el de la figura del Tío Sam y su famoso “I Want You (for the U.S Army)” o el reciente caso del Presidente Obama y el “Yes, we can” –que logró unificar a la ciudadanía en un mensaje).

La propaganda política busca así el apoyo de un público extenso, utilizando una carga emocional concreta a través del manejo de la opinión pública. Ofrece así, más que información rigurosa, imágenes determinadas que son consumidas velozmente, pues basa la estrategia de su funcionamiento en el impacto publicitario. De ahí el contenido a veces negativo de la propaganda, que apela a una emotividad concreta, más que a una racionalidad, y que no busca la modificación de su estructura sino su continuidad.





Fig. 94, Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-By I Met at 2.54 p.m, Milan, 1974*, 1974. Retrato de un *paseante casual* y su (re)aparición en la portada de *Flash Art*

De esta forma, cuando Dimitrijević descontextualiza los retratos de los paseantes no parece remitir tanto a la cualidad de *cualquiera* de ser *alguien*, o a la aleatoriedad del reconocimiento social, sino al hecho de que, en ciertos casos, en ciertos contextos, un individuo cualquiera pueda convertirse en alguien que pase a representar a una comunidad –al margen de que el resto de los miembros se identifiquen o no con esa representación. Este hecho establece un peculiar paralelismo con los modos en que las imágenes locales se globalizan, pasando a generar representaciones (que sólo pueden ser ya estereotipadas) de una especificidad desvinculada de su contexto de producción local.

De este modo aflora la paradoja de que si bien Dimitrijević apela a una extremada confianza en el/lo desconocido –y en el ser humano en particular<sup>330</sup>– la reacción que puede provocar en el público tal vez sea contraria, pues de cierta manera no sitúa al individuo inserto en su comunidad, no como un *casual passer by*, sino como un emblema, como un *alguien* frente al *nadie* que antes era: como una pieza susceptible de convertirse en propaganda, cliché de una realidad a la que

330 El mismo dice, más allá del *statement* de Beuys, “todo hombre es un genio hasta que se demuestre lo contrario”. Nada Beros, op. cit., p. 23

nunca alcanza a representar, identidad colectiva, global.

## El rostro, la bandera

Así, los retratos de desconocidos en gran tamaño de Dimitrijević actúan como banderolas, *cuasi* estandartes políticos que demuestran una filiación, por su emplazamiento, por su disposición y por su simbolización, con las banderas. Concebidas éstas como representación unificadora de un estatus –nacional, regional, afiliativo, pero siempre identificador– anulan la diferencia de la multiplicidad que contienen<sup>331</sup>, de un modo semejante a como una careta sin atributos diluye las singularidades que oculta. Supone así una unidad indisociable de significación que no sólo define y actúa en nombre de la realidad que representa, sino que simboliza su esencia.

Cuando los europeos comenzaron su colonización del globo, ya lo sabemos, cambiaron el “color” de los territorios conquistados por el suyo propio, en una especie de asimilación de la esencia de los nuevos lugares que, sin embargo, suponía la fagocitación (que no asimilación) de la realidad de éstos. Siendo optimistas quizá se trataba con todo ello de unificar en una forma –y simbología– común la disparidad de realidades que la extensión de los colores abarcaba, con el fin de incorporar los nuevos territorios a la legislación –y así a los derechos, obligaciones y privilegios– imperante en los países colonizadores<sup>332</sup>. De este modo la bandera sería un elemento privilegiado, que identifica sin discriminar pero uniformiza sin determinar.

Por otra parte, las “banderas” de Dimitrijević muestran rostros

---

331 Nótese por ejemplo cómo el número de estrellas presente en la bandera americana ha ido variando gradualmente a lo largo de su historia, a medida que nuevos estados se iban incorporando a la confederación de estados que es el germen de los Estados Unidos que hoy conocemos, y que suma cincuenta estrellas hoy día.

Así mismo, las bandas horizontales que alternan el color rojo con el blanco simbolizan las trece colonias que primero se revelaron contra la corona inglesa y que formaron la primera unión.

Para información detallada ver el coleccionista <http://www.jeffbridgman.com> que ofrece una variedad de banderas históricas contextualizadas (consultado abril 2009).

332 Pero creo que la historia ha demostrado cómo la realidad era bien otra. El hecho de asimilar nuevos territorios bajo el paraguas de lo propio se manifestaba, al menos, en dos orientaciones bien definidas. Por un lado suponía la replicación de las precondiciones de los países colonizadores –para su propio bienestar– y por otro la no asimilación de la diferencia en términos de igualdad y de ciudadanía. Los indígenas por lo tanto nunca fueron los ciudadanos del nuevo mundo, sino que los europeos fueron los nuevos ciudadanos de un mundo ya viejo, que sin embargo no necesitaba de ellos para subsistir.

Esto remite, en concepto, al origen de la bandera como estandarte representativo de reyes y señores más que como elemento de unidad nacional. La pertenencia a un linaje o a una casta se daba así por sangre y no era un derecho o privilegio que pudiera ser adquirido.

que miran directamente a la cámara. Rostros sin color, lo cual enfatiza la uniformidad y la desvinculación con la representación naturalista y específica de cada individuo, aproximándolos a la noción del emblema descontextualizado y global.

Por un lado las caras individuales se presentan así más como estandartes –en el sentido de lo que representan, esto es una unidad formal en la que sus partes son indistinguibles<sup>333</sup>– que como retratos de un individuo, pero por otro son efectivamente rostros que nos miran (apelando a una identidad específica).

---

<sup>333</sup> *Flags of the World* es una obra del artista americano Dave Cole, en la que realiza una bandera americana de casi 42 m<sup>2</sup> a partir de pedazos de tela roja, blanca y azul recortados del set oficial de 192 piezas de las Naciones Unidas “Banderas del mundo”. Cole ofrece aquí una mirada crítica desvelando la ambivalencia de sentimientos que se despiertan frente a los colores propios y a lo que la bandera americana representa, no sólo para los ciudadanos americanos, sino para el mundo en general. Compuesto así el emblema nacional americano por excelencia de retales de “otros países” –pues la bandera, ya lo estamos viendo, no sólo es una tela que representa sino que “encarna” toda una serie de ideas, una simbología y la identidad de un pueblo– se enfatiza no sólo cómo los USA representan al mundo sino, sobretodo, cómo se compone de los demás. Esto incide en la política exterior americana, en su interés, a veces desmedido, de figurar en todas las partes del planeta y en componer, así, una realidad mundial en la que esté omnipresente. No se enfatizan en esta obra las banderas del resto del mundo, sino el hecho de que la Americana se realice a partir de las del resto de países que configuran el sistema mundial actual.

Hay aquí una referencia al sentido imperialista que los Estados Unidos de América vienen desarrollando en los últimos tiempos, además de un sentido de “laboriosidad” que se enfatiza por los retales cosidos, a veces en diferentes formas. Construir una nación de retales requiere un esfuerzo, un trabajo, un tiempo, una dedicación. Componer las partes de los trozos recortados de otros estados supone además, un daño en las telas y colores de las demás naciones. Metafóricamente esto implica una agresión en el cuerpo simbólico, en la identidad que los colores representan. Cole, apelando a esta laboriosidad propia del mundo femenino por tradición, cuestiona también la masculinidad y los roles sociales y de la distribución del trabajo en nuestro sistema de mundo. Un estudio de la bandera final, (*Flags of the World (Study #3)*) pudo verse en The Aldrich Contemporary Art Museum, entre el 14 de febrero y el 31 de mayo de 2009, Connecticut. Más información en <http://www.aldrichart.org/exhibitions/cole.php> y <http://www.theknittingmachine.com> (consultado marzo 2009).

Existe una larga tradición americana entre los artistas en representar-utilizar la bandera americana –al menos desde Jaspers Johns, que supo ver en ella el contenido de realidad de la naturaleza del pueblo americano– como un modo de acercamiento crítico a la realidad que la tela representa. Han entendido muy bien los artistas como este emblema condensa el contenido del pueblo al que se refiere, o más bien, el intento de que así sea. Así por ejemplo Donald Lipski, trabaja con la bandera Americana desde la crítica con un sentido del humor particular. En su serie de trabajos *Who’s Afraid of Red, White, Blue?* [¿Quién teme al rojo, blanco, azul?] o *American Flag Ball*, ambas de 1990, crea diferentes elementos a partir de banderas americanas, como grandes bolas imposibles de utilizar o un libro que, por su disposición en un atril remite, al menos, a textos sagrados religiosos, etc. De este modo surge una especie de burla a la propia bandera, que creo que tiene que ver, por un lado, con una crítica a la proyección nacionalista del ciudadano americano medio, y por el otro con el cuestionamiento acerca de la identificación con lo que dicha bandera representa. Así si las banderas forman una gran bola, de altura suficiente como para poder aplastar a un ciudadano medio, ¿también pensaremos en ella del mismo modo?

Para más información ver el catálogo *Simple Made in America*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut, 1993.

En el caso del uso del retrato como bandera se trata de una imagen que trasciende la representación de un sujeto determinado (concretamente localizado) para pasar a representar la idea (prototípica e inespecífica) que subyace tras su imagen –idea a la que los espectadores no tienen acceso, de ahí el desconcierto que produjo a los ciudadanos encontrarse, allá por mayo de 1971, estas piezas colgando de los balcones de la plaza principal de su ciudad. Esto supone la gestión simbólica de un rostro que ya es público pues se ha visto conformado por las continuas transacciones con la subjetividad de los otros. Estos intercambios, tal y como hemos visto con anterioridad, generan modelos intersubjetivos estereotipados que, lejos de representar a la realidad a la que supuestamente hacen referencia, generan imágenes inespecíficas y globales, desarraigadas de su contexto local y vacías de sentido, aludiendo a modelos identitarios con los que es difícil identificarse.

Pero a su vez, el rostro, al apelar a un interlocutor, requiere una respuesta, una formulación, una atención y una subjetividad concretas. Y no es solamente que el rostro formule una individualidad, sino que cifra un lenguaje concreto destinado a una finalidad: la obtención de una respuesta. Así también se da la paradoja de cómo la imagen global requiere una respuesta específica en un contexto localizado, enfatizando la inherente fricción que surge al aplicar modelos inespecíficos sobre estructuras concretas de comprensión del mundo.

Lo problemático de una respuesta de este tipo es que se puede plantear en múltiples formas pero quizá articular nada más que de manera binaria. Efectivamente, para Deleuze y Guattari los rostros neutralizan de este modo toda oposición con los discursos dominantes, activando una respuesta/reacción de tipo binario: sí o no<sup>334</sup>. Ante un rostro que nos apela no hay una pluralidad de respuestas, sino sólo dos: atenderlo o desoírlo.

El rostro supone así una redundancia y una subjetivación que se articula en una semiótica y en un lenguaje que deshace la multiplicidad. Es así la política de aquello que *ordena atender al otro* y que *me impide matar*<sup>335</sup> por la relación intersubjetiva que genera, y que incumbe la responsabilidad propia en la relación con el otro. Existe así una simbología oculta tras la representación del rostro, que tiene una ligazón con la interpretación de la imagen en términos de efectividad política.

---

334 Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., pp. 173-196.

335 Nicolas Bourriaud, “Estética relacional”, en Paloma Blanco ed. Al., op. cit., p. 437 y Emmanuel Levinas, op. cit.

El rostro es entonces un lugar de resonancia donde se selecciona lo mental y lo percibido, y se adecua a una realidad dominante<sup>336</sup> (que, en este caso de representación pública cercano a la dinámica propagandística apela, además, –por su mecanismo intrínseco– a la modificación de una actitud). Aquí tal vez Deleuze y Guattari se refieran más a lo desterritorializado del rostro en el sentido de que, como desarrollo de un poder de apelación no actúa como un individuo sino que “la individuación es el resultado de la necesidad de que haya rostro”<sup>337</sup>.



Fig. 95, Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-By I Met at 2.04 p.m, Munich, 1970*, 1970. Colocación final de la imagen de un *paseante casual* en una pancarta

336 Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., p. 174.

337 Ibid., p. 181.

Esto hace que el rostro sea una respuesta y un posicionamiento, una aseveración, así como la necesidad de una cierta producción social. De alguna manera es entonces el rostro el lugar de confluencia entre el yo y el otro, de la realidad y de lo advertido, por donde se manifiestan los síntomas de una singularidad que reclaman una recepción pública de compromiso a la vez que de apelación.

Desde este último punto de vista, desde la idea del rostro como aquello que requiere la respuesta del otro –pero en términos binarios, ya lo hemos visto, pues se articula entre la aceptación o el rechazo- la obra de Dimitrijević plantearía una paradoja. El hecho de convertir a un paseante cualquiera, a un desconocido, en un personaje que aparece en la portada de un revista importante (etc.) supone un cuestionamiento de los modos de acceder a la realidad de lo representado (y de lo oculto) tras las imágenes. La idea de que el individuo cuyo rostro vemos en los carteles, en las pancartas, en la página frontal de una revista es o ha de ser un personaje público pertenece también a esta última consideración. Se recurre así a imágenes que representan una realidad al margen de ésta, donde su inserción en un contexto determinado apela a contextos específicos de identificación desde una globalidad inespecífica que es lo que, en realidad, representan. De este modo son, una vez más, las imágenes locales las que, desvinculadas de su especificidad, se globalizan para generar así generalidades con las que se pretende representar contextos específicos de producción con los que no pueden ser ya coincidentes.

Así mismo, el hecho de la publicidad del rostro convierte al individuo en una máscara<sup>338</sup>, en un sujeto vacío más que en uno individualizado, del mismo modo en que la imagen globalizada se convierte en una superficie de representación carente de fondo y contenido. Se apela así a lo oculto tras la imagen, a la sobrecodificación de lo representado, a la ambigüedad de lo mostrado y a su redundancia. Por eso tal vez la obra *Casual Passer-By* implica, más que nada, la cualidad de convertirse en máscara<sup>339</sup> del sujeto, lo que supone, además, la pérdida de la individualidad del rostro<sup>340</sup> al quedar este subsumido en

---

338 Deleuze y Guattari identifican el rostro con la máscara enfatizándolo como distintivo del hombre blanco europeo, *pared blanca agujero negro*, o más bien la máscara, dicen, es el hombre blanco europeo.

339 El vocablo máscara proviene del italiano *maschera*, y este a su vez del árabe *masharah* que significa objeto de risa. La máscara es una *figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales* (Diccionario de la RAE). La máscara ofrece la protección del anonimato, y la posibilidad de ser, bajo ella, cualquier persona. El rostro se ve sustituido así por la artificialidad, en un intento de controlar el modo de presentarse ante los demás.

340 Ya hemos comentado con anterioridad el énfasis de Hannah Arendt en el con-



la realidad que representa.

Así paradójicamente esta pérdida de individualidad, rostro global, articula una nueva imagen tan “representativa” como ajena a la realidad a la que se refiere. Efectivamente, los pasantes casuales de Dimitrijević han pasado de representarse a sí mismos a adquirir potencialmente el estatus de la representación del otro, estableciéndose como emblemas culturales representativos de una identidad general y compartida. De este modo pierden una parte de su subjetividad para convertirse en la subjetividad de los otros, de aquellos que proyectan su mirada en lo público del reconocimiento. No son así rostros neutros, son rostros que buscan la afirmación y que denotan la separación de su comunidad. El “empleado del mes” no es sólo un empleado más, sino que es El Empleado, al menos en ese mes concreto. Esto lo dota de una publicidad, de una imagen pública que ha dejado de pertenecerle para pasar a representar algo extraordinario para la comunidad. Así, como representación de sí mismo su imagen ha quedado vacía para ser el receptáculo de la proyección, o de su carencia, de los otros.

## Las historias

Por otra parte el artista concibe su obra como un cuestionamiento de la Historia que se escribe al margen de sus propios protagonistas individuales<sup>341</sup> y propone una interrogación de la realidad retratada por las esferas oficiales –que son las que tienen el privilegio de la pa-

---

cepto de máscara como elemento que permite la protección del individuo –al suponer un rasgo de pertenencia a una comunidad política- a la vez que deja espacio para el paso de la singularidad de la voz. Si consideramos la obra de Dimitrijević a la luz de esta interpretación, entonces veremos cómo la máscara se vuelve inefectiva al hacerse pública. Dimitrijević hace públicos unos rostros en un contexto que los resitua como emblemas de algo más que de sí mismos. Así, si bien los rostros han dejado de representar al individuo que los posee –por representar, inherentemente, una realidad mayor- se han vuelto inefectivos para dotar a los individuos de esa uniformidad que Arendt considera requisito imprescindible para su seguridad, ya que no los integra sino que los distingue de su comunidad.

341 Si la definición de historia (según el diccionario de la RAE) es: *Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados* ¿quién puede tener la potestad de decidir lo que es “digno” o no de ser contado? Efectivamente, una cosa es la Historia, con mayúsculas, de carácter lineal y escrita desde las esferas de poder de los vencedores, que confiere un carácter secuencial y una explicación plausible de hechos trascendentales y globales, y otra cosa son las historias, que deben insertarse en aquella como producción individual de sentido, modificando la Historia y dando cuenta de cómo ésta no puede existir al margen de sus protagonistas. Son las historias, en todo caso, las que deben de tejer la Historia y arrojar luz sobre aquella, y no al revés. La Historia, además, participa de la creación de un contenido de verdad y de realidad limitada sobre el mundo que genera un discurso acrítico sobre esta. Pero del mismo modo que no existe Realidad sino realidades, tampoco existe Historia sin historias.



labra y de la creación de realidad a través de su uso. Para Dimitrijević la realidad de las verdades históricas debe contener las diversas realidades que conforman los hitos históricos y no ser una mera formulación de acontecimientos. Entender el pasado es mucho más complejo que la Historia en sí misma.

Por extensión, tampoco debe de personalizarse la Historia –pues ésta no ha de ser el relato de sus vencedores ni la narración de “verdades nacionales” que se articulan de modo enfrentado a sus opositores- pero sí las historias de sus protagonistas personales, de los que vivieron la Historia en primera persona. La articulación de la Historia como una construcción de historias que mantenga una doble mirada, la macroscópica global –que enmarque unos hechos personales determinados- y la microscópica localizada– que se centre en los relatos de los que experimentaron los hechos históricos- es la única manera posible de abordar realidades que de otro modo quedarían oscurecidas.

También los retratos de Dimitrijević nos muestran protagonistas de la Historia, aquellos personajes comunes y anónimos que nunca conoceremos a través de los libros. El artista describe su propio trabajo como post histórico en el sentido de que enfatiza cómo la historia local de cada uno no es la única existente, pues no nos encontramos solos en el mundo. Existe así una vida tras las limitaciones ideológicas, morales y psicológicas que las “verdades” históricas han mantenido durante años<sup>342</sup>.

### **La imagen, ¿localmente específica?**

Pero esta obra, a mi entender, no se refiere tanto a la posibilidad de cada individuo de construir la historia, o de la aleatoriedad que subyace tras los hechos más trascendentales de ésta, sino a la capacidad que tiene un determinado uso de la imagen individual más básica (el rostro) de tornarse objeto de identificación y de proyección, o lo que es lo mismo: de la viabilidad de la imagen localmente específica de trascender su especificidad y de convertirse en una globalidad que supone no sólo la representación de lo local, sino toda una nueva forma globalizada (y culturizada) de comprender la especificidad. Así, carente de atributos por sí mismo, el rostro se subsume en la singularidad de una posible nueva uniformidad, que genera identidades colectivas, aunque tal vez no compartidas, con toda la carga simbólica

---

342 Z. Koscevic, “Digression about History and Post-history”, en Braco Dimitrijević, op. cit., pp. 38-31.

que eso conlleva.

“El empleado del mes” no es entonces un empleado indefinido, anónimo, sino una nueva figura de representación a la que admirar. Dicha figura sitúa al individuo en una nueva faceta productiva, que lo predetermina en base a la función recién adquirida –la de estandarte, la de figura pública, la de elemento singular de la comunidad.

Frente a este rostro-máscara se articula una respuesta binaria incapaz de la multiplicidad, de ahí la realidad paradójica de la obra, pues mantiene una valencia doble, binaria, sin afectar, entonces, al discurso establecido. Puede que *Casual Passer-By* tenga más que ver con la crítica de la representación subjetiva en público y con la aleatoriedad de la relevancia social que con ningún otro hecho, pues no creo que logre salir de los discursos articulados en oposición y confrontación que establecen paradigmas de representación que no liberan al individuo, sino que lo someten a una nueva imagen que mantener. Y esto es así por la naturaleza de la representación de lo singular en un espacio público que pertenece a la comunidad. Esta semiótica actúa no de modo integrador, sino perpetuando los roles y la estratificación basada en facetas funcionales y productivas diferenciadas.

Las imágenes de Dimitrijević no son entonces retratos representativos de individuos singulares, sino imágenes superficiales y vacías, carentes de la capacidad de representar al sujeto al que una vez pertenecieron. Su disposición en el contexto del espacio público, que en la mayoría de las ocasiones no corresponde con el lugar de la toma –estableciéndose una descontextualización y desarticulación total de la imagen, de modo que se desvincula ésta de los contextos representacionales en los que era susceptible de verse inmersa (en lo relativo a una especificidad histórica, local y social)- enfatiza el extrañamiento de una figura que no se inserta en el espacio discursivo local, sino que tiene lugar al margen de sus características específicas. Como si encarnase ahora una determinada producción cultural a la que sus espectadores son, a priori, ajenos. Este hecho pone en relevancia la complejidad de la representación privada en el contexto de lo público, donde la identidad individual ha pasado a ser colectiva –y culturalmente generada-, buscando representar a toda la comunidad a través de imágenes por otra parte, por su generalidad, vacías.

De modo análogo, una imagen global generada en el contexto concreto de su especificidad local acaba por carecer de las coordenadas intrínsecas que la determinaron, dispersándose así su concreción a la vez que su contenido se trivializa en estereotipadas comprensiones de sí misma que se han vuelto cada vez más intercambiables.

Este hecho abunda en una nueva concepción de la identidad que, alejada de unas coordenadas específicamente locales (pero generada por aquellas), se ha descentralizado, pasando a ser global.



Fig. 96, Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-By I Met at 4.25 p.m., Berlín, 1976*, 1976. Montaje y colocación final de la fotografía de un *paseante casual*

En este sentido, y tal y como introdujimos ya al referirnos a la obra de Jens Haaning, también las imágenes globales que construye la cultura generan una globalidad de coordenadas subjetivas compartidas y consensuadas que producen modelos estereotipados intersubjetivos locales que se manifiestan en la especificidad contextual del lugar concreto.

Así, el trabajo de Haaning se articulaba entre la evidencia de la deslocalización del hecho cultural –y su consecuente expansión en una esfera global desarraigada-, y el manifiesto desarrollo de la especificidad cultural (en un espacio local que ahora se ha desvinculado de su tradición). Lo local implicaba de este modo el desarrollo de la multiplicidad cultural como un efecto posible de la expansión de un concepto de mundo globalizado, donde la cultura surge como una experiencia local a la vez que como un producto del marco global. De la misma manera las imágenes de Dimitrijević comparten un desarrollo similar, estableciéndose como imágenes culturizadas de una individualidad que aspira a representar al común de la sociedad que las ha generado.

Es por ello que el desafío que surge ahora en las políticas de pertenencia y de inclusión de la otredad tiene que ver con la aceptación del desarrollo cultural del otro en el territorio hasta ahora exclusivo de la producción de una identidad nacional. Este hecho descubre cómo ciertas políticas de construcción del sentimiento local omiten la nueva realidad desarraigada del hecho cultural, anclándose en autoconcepciones nacionalistas que si bien buscan retener una imagen específica tradicional de sí mismas, fracasan en comprender cómo no es la ligazón a la tierra o la circunscripción a ciertas fronteras lo que les define como ciudadanos de un mundo cada vez más inevitablemente global. Una de las problemáticas más complejas que plantea así la asimilación cultural, tras la dinamización del arraigo a la tierra propia, es que implica la revisión crítica de la construcción no ya de la imagen del otro, sino de la de uno mismo. Imágenes ambas que, como ya vimos, son ahora permanentemente globales.



#### 4. 4. LA REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO BÉLICO

Hemos visto con anterioridad (ver 2. 2, página 63 y siguientes) cómo las obras de An-My Lê suscitan una reflexión en torno a la negación del lugar que implica la disolución de un territorio específica y físicamente localizado a favor de uno *pensado* que tiene lugar al margen de su emplazamiento y de su territorialización.

Ahora pasaremos a analizar lo que ello implica en la creación de unas imágenes globalmente generadas y difundidas, también, a escala planetaria –y cómo las imágenes mediáticas tienen efectos en la concreción local donde se aplica ese imaginario. Esto implica un posicionamiento sobre el conflicto que se construye entre la dialéctica de una mirada desvinculada de su contexto y la especificidad de una problemática local que abordar.

##### **El elemento mediático del hecho bélico**

El hecho de que las imágenes de las dos serie en Lê que hemos introducido ya sean en blanco y negro enlaza directamente con la noción de la transmisión y el recuerdo del acontecimiento bélico implícito en sus fotografías, pues la propia artista afirma como la ausencia de color le permite “dibujar” con mayor precisión sus recuerdos. Así Lê, de origen vietnamita y refugiada política en los USA desde 1975, reconoce haber tenido contacto con la guerra a través de los medios de comunicación, de la televisión que poseía su familia –que era en b/n- y de las revistas. Efectivamente la guerra de Vietnam fue la primera guerra televisada, la primera que se hizo visible en revistas y para un público mayoritario, creándose con ello no sólo los discursos de oposición a la guerra sino también una estetización de ésta. La artista conoce así Vietnam y su conflicto bélico no sólo por sus propias memorias, sino por todo el material de carácter “documental” generado a partir del evento, con lo que realidad y “representación” aparecen mezcladas en el recuerdo, imposibles ya de separarse.

Esto incide en una problemática apuntada con anterioridad, y que enfatiza cómo los mecanismos de acercamiento al otro, en el contexto bélico, se ven influenciados por un imaginario colectivo y mediático que pone a disposición un conjunto de imágenes que actúan como modelos de comprensión y conocimiento del otro que, lejos de anclarse la concreción específica del hecho local, arrojan imágenes globalizadas.

En este sentido, es interesante apuntar aquí una reflexión realizada por Karen Irvine –comisaria de la exposición *An-My Lê. Small Wars* en el Museum of Contemporary Photography de Chicago<sup>343</sup>– donde comenta cómo, en la tradición de la fotografía de guerra, era común “organizar” la disposición de ciertas tomas con el fin de enfatizar su efectismo así como sus dosis de dramatismo y de esteticidad. Esto era así porque las limitaciones técnicas del momento, como los largos tiempos de exposición requeridos, no permitían captar el fragor y el torbellino de la batalla con lo que en la mayoría de las ocasiones las imágenes de guerra se limitaban a representar, en un estilo sobrio y poco excitante, los efectos de la batalla. De este modo se comenzó a elaborar y a preparar las tomas con el fin de lograr imágenes de mayor realismo y más “cercanas” a la batalla real.

Estos primeros trabajos –las primeras guerras en ser fotografiadas fueron la guerra de Crimea (1853-1856) y la guerra de Secesión Americana (1861-1865)- iniciaron una larga tradición en una imaginaria que mezcla la realidad con el artificio. Con el desarrollo de las cámaras de 35mm, que eran considerablemente más ligeras y manejables –además de posibilitar 36 disparos antes de volver a ser cargadas con película- y con los avances tecnológicos de éstas, cada vez más sensibles, fue posible monitorizar la guerra y documentar escenas bélicas en “directo”. La primera guerra que fue presenciada y “cubierta” en un sentido moderno fue la guerra Civil Española, hasta llegar a la guerra de Vietnam (1958-1975) que fue la primera en ser televisada.

### La reconstrucción

La serie *Small Wars* representa un *reenactment* de la guerra de Vietnam, una reescenificación –hecho que no se evidencia a menos que accedamos a un material que lo explicita. Este hecho es interesante, tal y como pasaremos a comentar, por la ambigüedad en la lectura de las imágenes que plantea.

El *reenactment* es un movimiento que reconstruye con detenimiento grandes batallas de la historia<sup>344</sup>, de modo que Lê nos recibe

---

343 La exposición tuvo lugar entre el 27 de octubre de 2006 y el 6 de enero de 2007. Más información en Karen Irvine, “Under the Clouds of War” en [http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my\\_le\\_small.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my_le_small.php) (consultado octubre 2008).

Ver también Susan Sontag, “Looking at War. Photography’s View of Devastation and Death”, *The New Yorker*, 9/12/2002, Nueva York.

344 El artista londinense ganador del premio Turner en 2004 Jeremy Deller –involucrado en proyectos comprometidos con su contexto social y cultural- realizó en 2001 una reconstrucción de los enfrentamientos de Orgreave en la que los mineros en huelga



así con imágenes tituladas *Tall Grass, Rescue, Cots, Ambush* o *Stars and Stripes*, (*Hierba Alta, Rescate, Catres, Emboscada, Estrellas y Rayas*) y nos muestra escenas que reconocemos como propias de situaciones de guerra. La fotografía retrata de este modo a civiles que, por unos días o unas horas, toman en rol de los antiguos soldados de la contienda, reproduciendo, para su propio placer, diferentes batallas o acontecimientos de dicha guerra.

El objetivo de los *reenactors* es conocer la historia en profundidad y evitar que ésta se olvide. Casi todos los participantes en este tipo de reconstrucciones buscan replicar con minuciosidad<sup>345</sup> los detalles militares de cada enfrentamiento desde un interés histórico militar profundo. La mayoría de estos “combatientes” no han participado en ningún tipo de enfrentamiento bélico, ni han hecho el servicio militar, pero suelen acercarse a este tipo de actividades con el fin de poder

---

del Norte de Inglaterra se enfrentaron violentamente con la policía. Esta lucha supuso el punto de inflexión en las negociaciones entre el gobierno y los sindicatos mineros en la que fue la lucha más amarga desde la huelga general de 1926. La Batalla de Orgreave tuvo lugar el 18 de junio de 1984.

En *The Battle of Orgreave* Deller reconstruye la batalla, empleando ex-mineros y ex-policías que participaron en el enfrentamiento verdadero, así como miembros de grupos de *reenactment* históricos, logrando una gran autenticidad en la lucha. Por su parte Mike Figgs se centró en la contextualización del evento, creando entre ambos una especie de documental que, además de la reconstrucción del enfrentamiento en sí, contiene múltiples historias personales y la inclusión de una suerte de historia social de los años 80, que pretende corregir los cargados retratos del momento.

En este caso, el proyecto pretende restablecer un sentido a los enfrentamientos que trascienda las producciones mediáticas del momento (se cita incluso un mensaje de disculpa de la BBC, que admitió no haber transmitido correctamente la secuencia de eventos del enfrentamiento, en un error de edición por el que la policía no pareció la primera en atacar a los manifestantes) y contextualice el conflicto en un escenario mayor.

En el caso de Lê existe un acercamiento a la guerra de Vietnam que registra una actividad de reconstrucción que por sí misma no busca trascender la historia, sino que supone el acercamiento personal de los *reenactors* a ella. Es interesante recalcar, no obstante, como Deller recurre a *reenactors* antes que a actores, pues de algún modo el acercamiento de éstos a la reconstrucción planteada implica su involucre personal, así como una interiorización del evento y un intento por comprender qué ocurrió históricamente en determinados enfrentamientos. Los *reenactors* son amantes de la reconstrucción fidedigna de los eventos y no gustan de improvisar.

En cualquier caso ambos proyectos, e incluso tal vez el *reenactment* en sí mismo, suponen la puesta en duda de la veracidad de los medios por los cuales conocemos los eventos que tienen lugar en el mundo, enfatizando el carácter construido de la información.

Un fragmento de film de Deller y Figgs puede verse on line en: [http://www.channel4.com/fourdocs/archive/battle\\_of\\_orgreave.html](http://www.channel4.com/fourdocs/archive/battle_of_orgreave.html) (consultado agosto 2009).

345 An-My Lê cuenta cómo pensaba que su intrusión como fotógrafa –desde su ser mujer vietnamita, enfrentada a hombres occidentales blancos- de una actividad como las de los *reenactors* sería vista tal vez no con hostilidad abierta pero sí al menos con sospecha. Pero esto no fue así: llevar una fotógrafa en el equipo añadía realismo a toda la acción, pues Vietnam fue una guerra ampliamente documentada. Es más, en ocasiones la artista tomó parte en los eventos como soldado del Vietcong, lo cual no deja de ser interesante, por las cuestiones de similitud y réplica que plantea.

“tocar” la historia y entender mejor aquello que le ocurrió a algún familiar o amigo cercano<sup>346</sup>. Esto es interesante pues implica la concepción de que el recurso de la experiencia es el que permite el conocimiento del hecho en sí, aunque manifiesta la paradójica concepción de que lo experiencial es repetible dadas unas coordenadas de producción del acontecimiento determinadas, lo cual obvia la naturaleza específica de la acción original. De este modo los contextos representacionales del acontecimiento se solapan con éste, como si la realidad y la representación (o la reconstrucción) fueran intercambiables.



Fig. 97, An-My Lê, *Rescue*. De la serie *Small Wars*, 1999-2002

---

346 Richard B. Woodward, *An-My Lê, Small Wars*, Aperture Foundation, D.A.P./ Distributed Art Publishers, Nueva York, 2005, p. 114.

Así por ejemplo *Rescate* (fig. 97) nos muestra un detalle en una operación militar. Su título da una pista: se trata del rescate de un avión caído en combate. Pero, si esto es así, ¿cómo ha podido ser tomada la imagen con tanta belleza, con tanta precisión? La imagen que Lê nos ofrece es hermosa, exquisitamente compuesta y con un gusto por el detalle que no hace que por ello se pierda el contexto general de la acción. Enmarcado por las ramas de un árbol, que abren e invitan a acceder a la escena –como si de una fotografía de paisaje romántica se tratase– percibimos, en el claro de un bosque, entre el humo artificial creado tal vez por motivos tácticos de camuflaje, el



Fig. 98, An-My Lê, *Ambush I*. De la serie *Small Wars*, 1999-2002

morro blanco de un avión –quizá un caza que no parece contemporáneo, pero tampoco muy antiguo. De su ventanilla frontal cuelga un cuerpo, seguramente el piloto del avión abatido, mientras dos solda-



dos en actitud de defensa se acucillan frente a la cabina. Uno de ellos parece estar informando, seguramente por radio, de lo ocurrido. El otro lo protege y se protege empuñando su arma. Esta escena, que transcurre en el centro de la imagen, está envuelta en el mismo humo blanco que ya mencionábamos y que tal vez, entendemos ahora, provenga de la máquina caída. Un poco más cercanos a nosotros vemos otros dos soldados que parecen defender o escoltar la escena. Uno de ellos se apoya sobre una rodilla mientras apunta su arma, el otro, tendido en el suelo, no aparta la vista del visor de su metralleta.

Algo en esta imagen, el hecho de parecer una toma tan *apacible* en un escenario tan *violento* nos hace pensar en lo construido de la fotografía. Hay también algo inverosímil en el avión derribado pero, sin embargo, no reconocemos en Lê toda la artificiosidad y artificialidad de autores como por ejemplo Taryn Simon –que pasaremos a analizar esa continuación- o como el propio Jeff Wall –conocido por sus impecables imágenes donde todo es construido en otro lugar y en otro momento cristalizando luego en una imagen final. Su fotografía resulta paradójicamente natural, como si de un documento instantáneo se tratase –aunque sabemos que esto no es posible, que no puede fotografiarse la guerra con tal serenidad. Las imágenes de Lê nunca ofrecen planos picados, ni puntos de vista dramáticos. Casi en su totalidad delatan tomas frontales a la escena, clásicas, de composición limpia y precisa.

Por otra parte, imágenes como *Ambush I (Emboscada I)* (fig. 98), en la que vemos cinco soldados camuflados entre la espesura del bosque, seguramente actuando en un ataque por sorpresa al enemigo, distinguimos cómo, al ver algunas de las figuras borrosas, el tiempo de exposición de la película debe ser relativamente elevado (aunque hay quien ha señalado estos detalles como guiños de la artista a los primeros fotógrafos de contiendas bélicas). Esto es cierto también si tenemos en cuenta que el registro de los tonos verdosos en la película cromogénica –que es la presumiblemente utilizada por Lê en su cámara de gran formato- necesita de un tiempo relativamente dilatado. Es decir que, para lograr el detalle y profundidad que Lê consigue en sus piezas, es necesario disponer la cámara con tiempo y precisión en un lugar estable y protegido. Lo cual no parece muy plausible en escenarios bélicos reales.

En piezas como ésta una luz dramática llega del cielo en haces que nos hablan de una atmósfera relativamente condensada y de un espesor vegetal que sólo permite traspasar ciertos rayos<sup>347</sup>. Elementos

---

347 Parece ser que las imágenes de Lê no tienen un gran trabajo de post edición o

como éste añaden dramatismo a escenas por otra parte relativamente apacibles, que parecen ser retratos de paisajes más que documentos de guerra. Aunque ésta sea ficticia.

### Leer, ver/leer y la reinterpretación

Hemos mencionado ya antes, al referirnos a las obras de Bleda y Rosa y de Sven Johne y a las ambiguas imágenes de Taryn Simon, cómo la introducción de textos en las imágenes, incluso aunque se trate de meros títulos o pies de foto, añaden una capa de significación –y una luz de interpretación– sobre éstas (que las contextualiza, las determina y hace que sean procesadas y comprendidas de un modo más preciso que el que se puede desprender de la pura imagen.)

De esta manera las fotografías de Lê se nos aparecen, en principio, con extrañeza: aunque identificamos lo que vemos en ellas es difícil comprender cómo la fotógrafa pudo acceder a dichas tomas y cómo puede tratarse de imágenes tan relativamente serenas, pero a la vez, tan verídicas. De nuevo, debemos *leer* para entender. Un texto que contextualice las imágenes de Lê se hace aquí imprescindible, pues no es evidente que la artista esté documentando imágenes de una reescenificación bélica.

Así si bien los títulos de Lê son meramente descriptivos y se relacionan directamente con la imagen a la que se refieren, hay ciertas pistas en ellos (y en los títulos de las series) para, si no aclarar la imagen, sí incitar a una interrogación sobre lo visto. Las piezas de Lê son de las que requieren, para su correcta interpretación de un texto que las contextualice o que explique lo mostrado, aunque ella misma no lo acabe de aportar. En este sentido la artista mantiene la ambigüedad de lo indicado, enfatizando los contextos representacionales en que nos vemos inmersos, y llamando la atención sobre los modos en que accedemos a la *documentación* de lo real.

En esta línea puede interpretarse *Stars and Stripes* (fig. 99), donde dos soldados parecen velar un pequeño almacén de munición. Uno

---

retoque, ni pasan por un proceso digital, pero sí debemos indicar aquí cómo hay una evidente manipulación a la hora de procesar las fotografías. Esto es así sobretodo en aquellos puntos donde se quieren enfatizar los rayos de luz, o las nubes de vapor. No hay nada negativo en este hecho, que es un elemento del lenguaje fotográfico más y que por lo tanto debe actuar a favor de él y de su estética, pero sí resulta interesante pensar cómo todas aquellas imágenes que percibimos han sido, de uno u otro modo, manipuladas y que sólo son así el reflejo o representación de una parte determinada de la realidad general. Quizá es por esto por lo que la fotografía nunca coincide con la visión del ojo humano. En cualquier caso debemos tener en cuenta siempre el contenido de artificiosidad implícito en toda imagen técnica, y no olvidar que imágenes como las de Lê se enmarcan en una tradición de “escenificación” de la guerra concreta.

se seca el sudor, acalorado, mientras el otro hojea lo que parece ser un periódico. De uno cuelga un arma, el otro la sostiene muy cerca. Ambos parecen relajados, aunque por su actitud armada deducimos que no deben de estar descansado, sino vigilantes. La atmósfera que trasluce la imagen es tranquila, su iluminación suave y el detalle fino y minucioso.

La imagen no parece haber sido tomada con prisas, no se trata de una escena robada sino que efectivamente la fotografía parece formar parte del grupo al que se ha hecho tal toma. Esto nos lleva a preguntarnos sobre lo que estamos viendo, pues llama nuestra atención aquí que ambos soldados permanezcan ajenos a la presencia de la fotografía, que sin embargo no puede andar muy lejos pues su imagen delata una toma bastante próxima.

Así, resulta evidente cómo, para hacer las fotografías, Lê ha tenido que pertenecer al grupo que documenta, ha tenido que ser ella también un *reenactor* mimetizándose con su contexto. Asumiendo, tal vez, su rol de fotógrafa del equipo y del batallón *real*, o de un enemigo a combatir.

De este modo la artista se relaciona así con su propio pasado desde un nuevo posicionamiento, desde un punto de vista que le permite recrear y reensayar lo ocurrido, como si de un *reenactor* se tratara.



Fig. 99, An-My Lê, *Stars and Stripes*. De la serie *Small Wars*, 1999-2002

Numerosos comentadores de esta serie, e incluso la propia artis-

ta, han mencionado que quizá la mayor incoherencia de esta reinterpretación de la guerra de Vietnam sea el paisaje. Efectivamente no estamos aquí en medio de la selva sino entre los árboles y campos de Virginia pero, ¿qué importancia tiene esto si los soldados que vemos tampoco son “reales”, sino unos meros aficionados representando un papel?<sup>348</sup>.

Por otra parte, tal y como hemos dicho en algún otro lugar, las imágenes de Lê ofrecen una mirada que proviene de una larga tradición de la representación del conflicto bélico y que adquiere sus últimas consecuencias con el cine, antes de instaurarse en el espacio común de los medios de comunicación cotidianos. Esta mirada, construida por los media y que implica un posicionamiento frente al conflicto, es globalizada (y globalizadora) a la vez que tópica, pues se tiñe con conflictos mundiales deslocalizados –como la crisis política o económica generalizada– confrontándose con lo local y anulando su particularidad.

## **29 Palms**

La serie *29 Palms* corresponde más de cerca a la tradición paisajista del siglo XIX y mientras que *Small Wars* incluye imágenes cercanas y detalles de los soldados vistos con singularidad y como individuos independientes, *29 Palms* remite, por un lado, sobretudo a la localización (al paisaje donde se registra el acontecimiento situándolo de este modo en su contexto y situación), y por otro a imágenes cercanas de los soldados en acción –cuando se trata de documentar escenas en el contexto de sus campamentos y emplazamientos base.

Así, las imágenes de esta serie ofrecen panorámicas del desierto californiano en un estilo cercano a las imágenes documentales y de guerra de Roger Fenton, de los grandes paisajes de Ansel Adams, o de la tradición de los Becher.

El punto de vista de estas imágenes es directo, como si de imágenes geográficas precisas se tratase, lo que revela cómo el emplazamiento tiene un gran protagonismo aquí. Tal vez el interés principal de Lê resida justamente en el paisaje por lo que éste significa en

---

348 Y, aunque los soldados fueran reales, en este contexto nunca serían los verdaderos combatientes, ni su reinterpretación podría coincidir con la guerra real por la sencilla razón de que los efectos se encuentran aquí separados de los actos. Este simulacro replica una serie de acciones que tuvieron lugar y cuyas consecuencias son ya inmodificables pero que se pretende que sean susceptibles de generar otro entendimiento de la batalla real. Pero, tal y como introdujimos antes, ¿qué puede surgir en el a posteriori del evento real?.



términos de escenario mental, de lugar de pensamiento, de ejercicio de una acción que tendrá lugar efectivo en otro espacio, en otro territorio, en otro momento, con similares actuantes y bajo distintas circunstancias que, al menos, se espera sean previstas. De este modo los paisajes de Lê están desvinculados de su localización, pues sus efectos tienen sentido sólo en otros lugares para los que, aquí, sólo se puede ensayar la acción.

Si el espacio del ensayo nunca acaba de concordar con el verídico porque sus efectos son relevantes únicamente en el lugar del experimento (y no interfieren en lo real), el desplazamiento y la interrupción de la artista como refugiada sí son reales. Quizá sea por ello que el tono del trabajo paisajístico de Lê no pueda ser enteramente romántico, pues ella misma ha vivido los efectos reales de una guerra verdadera.

### **El paisaje, la generación de realidad**

Desde mi punto de vista las imágenes más hermosas que nos ofrece Lê, y también las más singulares, son aquellas en las que los elementos bélicos aparecen casi como detalles casuales sobre extensos paisajes inacabables. Es en esas ocasiones, como en *Infantry Platoon, Attack, Mechanized Assault, Night Operations III*, o incluso *Captain Folsom, Bivouac* o *Resupply Operations*, cuando nos asalta con mayor intensidad no tanto la duda de la realidad de lo visto en términos de comprensión, como la complejidad de asumir que estas imágenes puedan trascender atravesando el universo de lo simbólico del escenario –del ensayo, de la maqueta–, a lo real.

Así, escenas como la de *Mechanized Assault* (fig. 100), donde un grupo de tanques y otros vehículos militares patrullan en un paisaje espléndido e inacabable, donde las montañas del fondo, con sus peculiares sombras formadas por las nubes, hablan de la grandiosidad de la naturaleza y de la pequeñez humana –la cual, sin embargo, marcará, en el terreno de lo real, el destino de muchos pueblos. Hay en esta evidente diferencia de escala y en la paradójica fragilidad de los vehículos armados frente a la magnificencia de un paisaje que se ha vuelto incontrolable, la insinuación de la intrascendencia humana en lo natural, donde el despliegue de medios armamentísticos se percibe como si de un juego de niños se tratase<sup>349</sup>.

---

349 Es interesante mencionar aquí el libro *Krieg dem Kriege!* (¡Guerra contra la Guerra!) que el anarquista y objetor Ernst Friedrich publicó, con gran éxito, en 1924. Una especie de álbum de más de 180 fotografías sobre la guerra, que se inicia con imágenes de soldados de juguete, cañones de plástico y otros juegos de niños, para concluir



Fig. 100, An-My Lê, *Mechanized Assault*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

Esta imagen concreta, de gran detalle y minuciosidad, compuesta en bandas paralelas horizontales, donde una serie de tanques y carros de combate hacen su aparición por el lado derecho de la ima-

---

con una serie de fotos tomadas en cementerios militares. Entre las dos series hay un devastador recorrido por cuatro años de ruina, destrucción y masacre, imágenes de archivo que nunca antes fueron mostradas y que Friedrich “robó” para enseñarlas a la opinión pública. Fueron de las primeras imágenes no oficiales ni “maquilladas” de los efectos de la guerra.

Pero lo que interesa mencionar aquí es cómo Friedrich buscaba realizar un libro “educativo”. Así encuentra en los juguetes de guerra el entrenamiento *natural* para que los niños, de mayores, consideren la guerra —una guerra abstracta y romantizada, más en aquella época— en términos positivos casi exclusivamente. Es cierto que quien no tiene que defenderse de la violencia puede emitir opiniones como ésta con bastante facilidad (me incluyo), pero lo interesante no es tanto que la semilla de la violencia bélica se encuentre en los juguetes de guerra, sino que aún de adultos seguimos jugando a las batallitas. Algo de generación de realidad —o de realidades— hay en estos ensayos y simulacros, en los *ejercicios de guerra* en los que casi todos hemos participado de niños, y que forman parte de la formación de auténticos soldados, tal y como demostrarán algunas de la imágenes de Lê.

Mas información sobre *Krieg dem Kriege!* en Susan Sontag, op. cit., p. 2.

gen<sup>350</sup>, sobre una banda de tierra más clara que denota que la escasa vegetación del desierto ha sido arrasada ya antes, hace que tendamos a percibir toda la escena como si de una maqueta se tratase, como si estuviéramos frente a un modelo de representación que sin embargo no pretende ser tal, sino sustituir –anticipándolo- a lo real.

Estas imágenes de Lê parecen pretender que la representación y lo real encajen a la perfección, remitiendo a un momento pasado en el que la representación no sólo daba voz a lo real, sino que coincidía con ella. De un modo semejante, el ensayo y lo verdadero se solapan aquí, buscándose la coincidencia del simulacro con la realidad. Pero el problema es que una guerra real trasciende el límite de la representación, de ahí su gravedad, de ahí lo delicado de actuar en el universo simbólico, en el como sí que, no podemos negarlo más, genera lo real<sup>351</sup>.

Se ha dicho de la guerra de Irak que ha sido una guerra relativamente invisible, de la que hemos recibido sólo imágenes calculadas

---

350 Esta fotografía está compuesta como un típico paisaje que incide en la vastedad del espacio natural y en su profundidad, lo cual denota también dimensiones fuera de la escala humana. Este hecho se enfatiza además por el tamaño ridículamente pequeño de los poderosos vehículos que encontramos –que se sitúan en la escena no carentes de enigma, pues no hay nada en la imagen que indique algún tipo de amenaza. Las montañas del fondo son ondulantes, con picos relativamente suavizados pero no por ello menos impresionantes. Vemos arbustos pequeños y matorrales típicos de zonas semi-desérticas y no encontramos árboles ni rocas aquí, ni ningún elemento donde guarecerse del sol –que parece implacable- ni donde esconderse del enemigo. El espacio que se abre en la imagen es así limpio y sereno, y transcurre paralelo a nuestra mirada, sin tropezar con ningún elemento extraño que la pueda detener. La imagen bien pudiera representar una moderna conquista del oeste. Su título, *Asalto Mecanizado*, contextualiza la pieza en una situación de violencia calculada, lo que no sabemos es contra qué, pues no sólo no percibimos ninguna señal de amenaza sino tampoco de existencia humana alguna.

351 En 1958 Graham Greene publicó su novela *Nuestro Hombre en la Habana*, en la que relata las peripecias de un falso agente del servicio secreto británico en la Cuba de Batista. Jim Wormold es un corriente vendedor de aspiradoras reclutado en un club por un agente británico casi contra su voluntad. Ante su nueva situación, totalmente desconocida, Wormold decide enviar a Londres informes falsos. Crea así una trama de colaboradores y una intriga que acaba teniendo efectos reales en su entorno. El propio Wormold admitirá a los lectores, en más de una ocasión, cómo sus propios personajes ficticios crecían y se desarrollaban a sus espaldas, como si efectivamente tuvieran una vida propia y real al margen suyo. Pero además, la trama de intrigas creada por Wormold, a pesar de ser sólo una invención, por su parecido con la realidad, por su verosimilitud, genera una respuesta en su entorno que afirma su posibilidad de ser real y su aceptación como tal, lo cual tendrá efectos en la realidad. Efectos que se manifestarán en la muerte de dos hombres y en toda una intrincada intriga en la que se demuestra como la realidad siempre supera lo que pueda uno concebir con la mente.

“Wormold se quedaba atónito ante la rapidez con que podía responder a cualquier pregunta sobre sus personajes; parecía que vivían en el umbral de su conciencia; lo único que tenía que hacer era encender la luz, y allí estaban, congelados en alguna actitud característica.”

Graham Greene, *Nuestro hombre en la Habana*, Edita ABD SL, 2004, p. 123.

y orquestadas, particularmente dramáticas, como las de un Saddam Hussein despeinado y mugriento tras su captura o las de un George W. Bush posando en un portaviones y frente a la señal de "Mission Accomplished" ("Misión Cumplida"). Con la aparición de las fotografías de Abu Ghraib fuimos conscientes de la responsabilidad en la circulación de las imágenes, pues éstas se multiplicaron y versionaron hasta la saciedad. En cambio las imágenes que recibimos de Lê son previas a la guerra, carentes de sangre, asépticas, desdramatizadas e incapaces de relatar el acontecimiento real –ajenas a lo específico de cada guerra y concibiéndola desde una idea conceptualizada al margen de su concreción.

También las piezas de *Campos de Batalla*<sup>352</sup> de Bleda y Rosa, que hablaban de la pregnancia del acontecimiento en un determinado lugar, remitiendo a la noción de *lugar practicado*, se nos aparecían carentes de dramatismo pero quizá sí capaces de evocar la historia, de remitirnos a la acción. Sin embargo, estas imágenes de Lê relatan el acontecimiento antes de que ocurra, anulando el fragor de la batalla e instalándose fuera de todo acontecimiento, en el universo de lo que no es más que conceptual. Lo cual las convierte en más enigmáticas todavía, pues en ellas se desvincula, tal y como mencionamos con anterioridad, la acción del lugar.

De algún modo si frente a *Campos de Bailén, año 1808* o *Puente de Fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521* podíamos relacionarnos con un paraje determinado y recurrir a la memoria y a lo percibido por los sentidos, a la textura, olor y sensación implícitos en el contexto local, en *29 Palms* no hay nada de eso, pues las imágenes que vemos no logran evocar nada verdadero –tal vez porque aquello que anticipan tendrá efectos en otro lugar, marcando ese territorio, pero no éste-, ni siquiera hoy, vistas las imágenes de la guerra real.

Estas piezas de Lê, que enfatizan el paisaje casi más que el acontecimiento<sup>353</sup>, hablan de la guerra como un asunto genérico, incoloro,

---

352 Ver 3. 1. EL LUGAR PRACTICADO, página 103 y siguientes.

353 Así por ejemplo piezas como *Infantry Platoon. Attack, Night Operations III* o incluso *Resupply Operations* o *Bivouac* parecen incidir en el espacio donde transcurre el acontecimiento, de modo que este último aparece casi por casualidad, como si fuera un elemento que aconteciera, como cualquier otro, en medio de un paisaje que se muestra protagonista. De este modo *Infantry Platoon. Attack* (fig. 101) nos muestra un vasto paisaje que va desapareciendo, a lo lejos, debido a su profundidad. En primer plano unas rocas introducen una extensa llanura, en la que se alzan, aquí y allá, pequeños montículos que parecen perderse en una bruma que, finalmente, sólo nos permite entrever unas suaves elevaciones allá donde se sitúa el horizonte. Por encima de ellas se abre un cielo, vasto y sereno, en el que no reconocemos nubes. Este hecho, así como la ausencia de vegetación en la imagen, a excepción de unos cuantos matorrales que percibimos en primer plano y de esporádicos arbustos, nos hacen pensar que el sol

global, donde los actuantes y las víctimas son seres anónimos, desligados de un contexto local, desarraigados y sin rostro. Así las fotografías inciden en un espacio y en una acción deslocalizada, donde a los actos no corresponden sus efectos, con toda la complejidad que este hecho implica.

## El consenso, la homogeneización

Si algo –seguramente positivo- han logrado los medios de comunicación ha sido generar la vinculación emocional y la identificación con el otro que sufre, en la distancia, con aquel expuesto a guerras lejanas que no podemos imaginar. Pero lo peligroso de todas esas imágenes de víctimas y de batallas es que crean la ilusión del consenso.

En 1928 en el pacto Kellogg-Briand quince naciones –incluyendo USA, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Japón, (España se adhirió más tarde)- renunciaron solemnemente a utilizar la guerra como un instrumento de política nacional. Poco más de una década después estallaría el mayor conflicto bélico de la historia de la humanidad.

---

debe ser, aquí, implacable.

Inmediatamente tras las rocas que hemos mencionado podemos ver las huellas de un camino, creado por marcas de vehículos, a partir del cual percibimos la escena que se menciona en el título de la imagen: *Sección de Infantería. Ataque*. Vemos así un grupo de soldados que, a pie, se dirige hacia nosotros. Se trata de una fila de infantería que avanza de un modo relativamente regular desde una serie de vehículos que vemos estacionados algo más allá. Un pequeño campamento se alza junto a los vehículos y los soldados. Hay que enfatizar así como toda esta escena transcurre, de nuevo, en el énfasis de la diferenciación de escalas. De este modo el tamaño de los vehículos es ínfimo, y la actitud de los soldados la percibimos sólo en la cercanía con la imagen, pues, efectivamente, el paisaje ha hecho que todos estos elementos sean diminutos. Incluso una falla en el terreno, que los soldados deben salvar en su recorrido hacia nosotros y en apariencia poco profunda parece, junto a los personajes, bastante mayor. El retrato de la *sección de infantería* parece, aquí, casi casual.

En el caso de *Night Operations III* (fig. 102) el énfasis se da en el fuego de artillería, y en los efectos luminícos creados por las descargas. Bien podría ser una imagen de tormenta, donde las luces destacan sobre un fondo bastante oscurecido, pero que, gracias a la intensidad de la luz, percibimos con algo de detalle; o una imagen del *Lightning Field* (1977) de Walter de María, lo cual incidiría una vez más en el contexto de la tradición artística en que se inserta Lê.

Así en el primer plano de la imagen vemos un terreno extenso y llano, surcado por huellas de vehículos pesados. Sobre él, repartidos esporádicamente reconocemos, junto a pequeños matorrales y arbustos poco profundos, bidones, cajas y otros elementos similares desde donde, ahora entendemos, se produce el fuego. Una nube de humo blanco en la parte izquierda de la imagen –los haces de luz se dirigen desde este lado hacia la derecha de la imagen, lo cual confiere dinamismo a toda la escena- hace también que sospechemos que, lo que de un primer vistazo consideramos como un mero retrato de paisaje, represente más bien otra cosa.

Efectivamente, toda esta serie de imágenes de Lê son paisajes que esconden algo más, y donde los detalles resultan ser elementos que remiten a acciones de guerra. De este modo todo el concepto de paisaje se ve dislocado, ya lo hemos comentado, de modo que se aleja del implícito “romanticismo” atribuido al género, pero sin llegar a ser, tampoco, retratos bélicos convencionales.



Hoy día numerosas guerras asolan nuestro mundo en circunstancias, contextos y localizaciones que seguramente nunca podremos llegar a descifrar.



Fig. 101, An-My Lê, *Infantry Platoon. Attack*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

Así tal vez cuando se piensa en la guerra como un elemento genérico y descontextualizado se está dejando de lado su contenido político, y no sólo de la guerra en si, sino de todo el contexto histórico-político que la ha generado. Este hecho obvia coordenadas locales, asumiendo como todo posicionamiento y acercamiento a un conflicto concreto es sustituible por cualquier otro, lo cual manifiesta un punto de vista global, desvinculado de la verdadera problemática.

Las imágenes de conflictos bélicos son intercambiables<sup>354</sup> porque sólo muestran lo ya conocido, mientras que lo preocupante reside en todo aquello que no nos es dado a ver. Lo *conocido*, por ya visto, articula de este modo un “recuerdo” concreto, un modelo de acercamiento al mundo que se manifiesta como global y que, eclipsado, además, por la imagen, evita cualquier otro modo de entendimiento del acontecimiento, o incluso de memoria.



Fig. 102, An-My Lê, *Night Operations III*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

De esta forma las imágenes cinematográficas clásicas, en las que los protagonistas se encuentran a caballo entre un héroe propio de una novela de aventuras y un don Juan, configuran un imaginario colectivo que desliza la ficción en una trama que por otra parte busca emular lo real. Así, existe un amplio repertorio de imágenes bélicas que nos ha explicitado ya cómo muere la gente, cómo se destruyen

---

354 Así por ejemplo Susan Sontag menciona, en el artículo que venimos comentando, cómo durante la guerra en los Balcanes y durante las luchas entre Serbios y Croatas, las mismas imágenes de los niños muertos en el asedio de un pueblo fueron distribuidas tanto entre Serbios como entre Croatas con objetivos propagandísticos.



ciudades enteras, cómo se masacra y tortura a la población civil, sin que esto implique el derramamiento de sangre –pues, en la ficción mediática también los efectos se desvinculan de la acción.

La incapacidad de generar así respuestas concretas a hechos específicos responde a la homogeneización de la noción del conflicto bélico, que es aprehendido –y estudiado y ensayado- fuera de su lugar, de su contexto y de su singularidad.

## El ensayo de guerra

Si ya hemos comentado cómo en todo acto de guerra existe una dicotomía entre su ser genérico y su realidad local –que enfatiza una dimensión fuera del universo de lo público- así las imágenes de Lê que se centran en las operaciones de los soldados en campamentos (donde podemos percibir las relaciones que surgen entre ellos) se refieren también a la guerra como un asunto privado. Ya lo vimos en la serie *Small Wars*, donde los *reenactors* establecían una relación personal con una guerra que no vivieron en primera persona y donde los retratos de Lê enfatizaban una dimensión de privacidad.

De este modo también en *29 Palms* encontramos fotografías como *Security and Stabilization Operations. Iraqi Police*; *Security and Stabilization Operations. Marines*; *Embassy Reinforcement*; *Combat Operations Center Guard*, e incluso *Ressupply Operations*, que muestran a los soldados en su actividad –y en sus relaciones con los otros- más de cerca. En esta serie de trabajos Lê pudo contemplar cómo los soldados no sólo asumen diferentes roles en sus entrenamientos –unas veces actúan como soldados americanos y otras como iraquíes- sino que mantienen en ocasiones conversaciones sacadas de películas de ficción<sup>355</sup>. Esto es importante pues abunda en cómo los media generan no sólo imágenes globalizadas descontextualizadas, sino que provocan un elenco de roles y actitudes que trascienden la pantalla mediática para insertarse en la inmanencia de lo real.

Vamos a detenernos un momento en dos imágenes que, por su título, parecen formar parte de la misma operación de entrenamiento. En *Security and Stabilization Operations. Iraqi Police* (fig. 103) y en *Security and Stabilization Operations. Marines* (fig. 104), vemos dos escenas que transcurren en lo que parece ser un campamento militar, seguramente iraquí. El emplazamiento está realizado con gran minuciosidad, pues vemos cómo es éste bastante extenso, con diferentes estancias, además de estar dotado de infraestructuras eléctricas y

---

355 Karen Irvine, op. cit., recurso electrónico sin numerar.

numerosos detalles logísticos.

En la primera de las imágenes vemos, casi en primer plano, cuatro individuos vestidos no con uniforme pero sí con pantalón oscuro y camisa blanca. Dudamos de si uno de ellos pertenece o no al grupo, pues sus pantalones son de tipo tejano y su camisa no es blanca. Además no logramos distinguir si en el brazo lleva o no una insignia que lo identifica como *personal policial*. Efectivamente un brazalete con caracteres en árabe y tres estrellas bajo las que figura la palabra "Police" nos hacen entender cómo al menos tres de estos jóvenes, de apariencia bastante occidental, representan ahora a la policía de Irak.



Fig. 103, An-My Lê, *Security and Stabilization Operations. Iraqi Police*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

Los tres van armados con metralletas, quizá se trate de *Kalashnikovs* (AK 47), preferidas entre los iraquíes y afganos o quizá de *M16*, el fusil de asalto reglamentario en el ejército de los USA. Tras ellos vemos unas barracas construidas con material barato que seguramente pretendan similar campamentos militares o de refugiados. Inmediatamente llama nuestra atención el graffiti que aparece con spray negro

en una de las paredes frontales del campamento: la palabra *POLICE* está escrita y después tachada, en letras bastante grandes, mientras que debajo leemos *Down USA*. En la fotografía titulada *Security and Stabilization Operations. Marines* podemos leer *Kill Bush! y Go Away!*.

Evidentemente se trata de pintadas hechas para provocar a los soldados americanos y para elevar y unificar una moral que efectivamente puede hacerse fuerte con facilidad ante ofensas antiamericanas como éstas. Este tipo de *elementos ambientales* contribuyen a generar una atmósfera de hostilidad previa a la confrontación, que prepara a los marines americanos a no ser bien recibidos en una tierra que, a priori, pretendían “estabilizar”.



Fig. 104, An-My Lê, *Security and Stabilization Operations, Marines*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

Volviendo a la primera imagen, los tres personajes de la escena aparecen conversando de un modo relativamente distendido. Dos aparentan estar fumando. Uno de los policías lleva unas zapatillas de la marca Nike en un guiño en que, aunque tal vez sea accidental, podemos reconocer los efectos de la expansión del capitalismo global.

Esta escena, que transcurre apacible bajo un cielo sin nubes, donde unas palmeras se yerguen a lo lejos, tras las barracas, denota cierto sentido de que algo está a punto de ocurrir, de que la tranquilidad es sólo aparente. Indicios de un escenario de cierta violencia podemos percibir no sólo a través de las pintadas, sino de los cristales rotos de algunas ventanas, o del material militar que se agrupa en uno de los accesos a la construcción. *Operaciones de Seguridad y Estabilización* lleva por título la imagen, un título irónico a la vista del armamento de los policías, los cuales, seguramente, patrullan las calles en “conjunción” con los soldados americanos, con el fin de proteger a los civiles de los insurgentes.

En la imagen *Security and Stabilization Operations. Marines* (fig. 104), que transcurre en un escenario similar al anterior, vemos, efectivamente, a los marines en acción. Así un grupo de jóvenes, vestidos con ropa informal y deportiva –como la de, suponemos, cualquier joven de cualquier parte del mundo- parece estar iniciando una revuelta. La respuesta de los marines es contundente y pese a que los jóvenes están aparentemente desarmados dos militares inmovilizan en el suelo a uno de ellos, mientras otro le apunta con su arma –a la vez que otros militares vigilan armados y en actitud pronta al disparo, el paso de los chavales. En la esquina inferior derecha de la imagen vemos una metralleta en el suelo, lo cual tal vez explique por qué uno de los marines se encuentra desarmado.

Algo ha ocurrido antes de que fuera tomada esta imagen, algo que tal vez explique la revuelta. Este mismo marine se encuentra sobre el cuerpo inmovilizado, al que apunta con un dedo en actitud amenazante. Otro militar se apoya con tranquilidad en la pared de una de las casetas y parece que espera, sin ser visto, al grupo de jóvenes. Hay un elemento que llama bastante la atención en esta escena y es que todos llevan aquí máscaras o caretas, que no entendemos si sirven para protegerles de los golpes fortuitos o si forman parte de algún ensayo con armas de tipo químico.

Finalmente, aunque no acabamos de comprender muy bien lo que ocurre en la escena, sí podemos deducir que se trata, una vez más, de una operación militar que busca estabilizar la zona y reducir el levantamiento mediante el uso de la fuerza, eso sí.

### **Lo premeditado de la acción bélica**

Estas dos imágenes se desarrollan en un juego de roles en el que se anticipa un elenco de actuaciones de los “locales” con el fin de

preveer su actuación en el terreno real. De este modo vemos levantar un brazo a uno de los agitadores, en señal reconocible y universal de la manifestación de una protesta, o de una actitud en enfrentamiento frente a lo establecido. Hay algo de estereotipado en todo esto, donde las actuaciones de los demás se basan, por un lado, en el concepto que nos hemos creado de ellos, por otro en una actuación que consideramos “lógica” y “normal” de acuerdo con las circunstancias y finalmente en lo que los media nos han inculcado ya. Lo que se nos olvida saber, en casi todas las ocasiones, es cuáles son las circunstancias concretas y específicas que requieren nuestra respuesta –pues no se trata sólo de que la imagen que nos creamos de algo, o incluso lo que predecimos que sería nuestra propia acción en un momento similar no suela coincidir con el hecho fáctico real sino que el mecanismo general por el cual accedemos al mundo, ya lo hemos visto, tiende a obviar la especificidad.

De este modo, la proyección del ejército americano sobre la realidad local de las zonas a invadir genera contextos de ensayo de la especificidad que se ven influenciados por un imaginario simbólico –proveniente tanto de las imágenes mediáticas como de aquellas generadas cinematográficamente, tal y como veremos a continuación– que, paradójicamente, asumen la especificidad en términos genéricos de (in)comprensión. De este modo el acercamiento a una realidad que no es más que simulada acentúa aún más la brecha que implica la mirada global sobre el mundo en términos de conocimiento.

Abundando en este hecho, en el texto de Karen Irvine de la exposición *An-My Lê. Small Wars* que ya hemos mencionado ésta comenta cómo es una práctica habitual en las operaciones de entrenamiento el contratar personal civil que domine la lengua árabe, con el fin de que el realismo en las operaciones frente a civiles sea mayor. Así grupos de jóvenes son contratados para crear jaleo en su “propio” idioma, lo que supuestamente prepara a los soldados a la sonoridad y peculiaridad de estas revueltas “autóctonas” (suponemos), familiarizándoles con un idioma generalmente desconocido y, al oído, un tanto abrupto.

Se desarrolla de este modo una actitud preconcebida frente a aquel que se considera el otro que se basa en asunciones alejadas de contextos reales. En este sentido, y tal y como ya hemos apuntado, los medios de comunicación masivos y la industria del espectáculo tienen un papel fundamental. Creadores de un elenco de actitudes, respuestas y roles específicos –vinculados a nociones simplistas cuya preocupación fundamental es reclamar respuestas emotivas concretas del espectador– estos medios han modificado los modos en que el mundo es concebido, y así nuestro posicionamiento –e interacción– en



él.

Así, el énfasis en replicar actitudes, escenarios y contextos “afganos” o “iraquíes” en estos entrenamientos no hace sino enfatizar el eclipse de la realidad, y dar lugar a reacciones en lo real basadas en aquellas preconcepciones, y no en la experiencia presente vivida. El iraquí o el afgano tendrá entonces un comportamiento previsto antes de que sea incluso capaz de actuar. Un comportamiento que se realiza antes de que pueda moverse y que anticipa su realidad, y así la actuación sobre él.

Lo complejo de entrenamientos como éste, ya lo hemos mencionado con anterioridad, es que enfatizan el *simulacro* de lo real generando ciertas condiciones que adecuan la respuesta preconcebida a cuestiones que tal vez no lleguen nunca a formularse. De este modo las reacciones, infinitamente ensayadas, acontecen antes del detonante y generan un contexto *real* que se solapa sobre el verdadero, sustituyéndolo. Así se anticipa una realidad que tal vez hubiera diferido de ésta de haber seguido su cauce normal, pues la respuesta antecede ya a su detonante.

En *El arte de la guerra* Sun Tzu<sup>356</sup> dice abiertamente como la guerra es un asunto de engaño, de hacer creer al enemigo que sus circunstancias son diferentes de las que verdaderamente son. Es dudoso que en la réplica que propone el simulacro pueda hablarse de engaño, pero sí de actuación y distorsión sobre la realidad. Tal vez a esto se refiriera Sun Tzu con engaño, a la modificación de la realidad y a la generación de unas condiciones en ésta favorables a una determinada actuación estratégica, calculada y predefinida, que se manifiesta y desarrolla al margen de lo real “anterior”.

Es conocido cómo desde el inicio de los conflictos bélicos en la historia de la humanidad se han utilizado maquetas –así como mapas, ya sabemos- para escenificar batallas antes de que éstas tuvieran lugar. Estos ensayos generaban el acontecimiento en el “como si” antes de que pudiera producirse, anticipando lo real. De este modo, el espacio mental que constituye el pensamiento acerca de la batalla se trasfiere a la práctica en una maqueta, la cual a su vez será trasladada al campo de batalla real.

El ensayo performativo de una actuación configura así una realidad específica que busca replicar los detalles de la primera, pues se asume cómo al pensamiento le corresponde un hecho fáctico en el terreno real. Esto lo saben aquellos “planean” y organizan los en-

---

356 Recurso electrónico sin numerar (consultado diciembre 2008)

frentamientos, de ahí su obsesión por acercarse lo más posible en sus ensayos a una realidad clonada –lo cual no supone más que la duplicación de los modelos de acercamiento y comprensión del otro.

### **Lo privado en la guerra y la cercanía a lo real**

Estas cuestiones, que tienen que ver con la generación de realidades que se solapan sobre diferentes contextos de lo real, se refieren también a dimensiones ocultas de las relaciones bélicas, donde se establece un vínculo privado pero mediatizado con el otro, sea enemigo, sea refugiado que proteger. Cuando nos referimos aquí al vínculo privado no se trata de relaciones de intimidad, pero sí de relaciones interpersonales. Éstas delatan que existe una dimensión “privada” de la guerra, una dimensión que no se muestra al público y que por lo tanto permanece oculta. Esta privacidad no trata tanto del contexto local en el que transcurre la guerra como de algunos de los mecanismos que generan la actitud bélica o que se derivan de ella<sup>357</sup> –y del enfrentamiento que supone entre grupos humanos diferenciados.

En diversos estudios y diarios de guerra<sup>358</sup> los soldados han comentado en más de una ocasión cómo, para poder enfrentar al ene-

---

357 Es interesante señalar al hilo de estos planteamientos el desarrollo que ha sufrido la guerra en su vinculación por parte de los individuos. Ha pasado así de suponer el ensalzamiento del orgullo nacional/patriótico (dominado por la predisposición *voluntaria* al sacrificio, donde los individuos se vuelven *nacionales* y así disponibles para la muerte) y por lo tanto obligatorio en términos del cumplimiento de un deber no sólo nacional sino también moral (donde el cumplimiento del servicio militar era de carácter obligatorio, lo cual suponía la obligatoriedad legal de acudir a luchar en una guerra en caso de ser necesario) –que se fundamentaba en la idea de la nación como un cuerpo social formado por cada uno de sus miembros, donde todos ellos deben unirse en una comunidad a favor de su propia protección general- y por lo tanto de carácter público, a un hecho de elección personal y así privado (y el fin del consentimiento tácito de arrojarse a la muerte). De este modo por ejemplo en España la objeción de conciencia se reguló y legalizó a partir de 1984, con lo que lo moral se reorienta a la concepción del cuerpo social como uno a-nacional, donde la comunidad se redefine en términos de “humanidad”. En el año 2001 finalizó el servicio militar obligatorio en España, o su sustitución por prestaciones sociales, estableciéndose la profesionalización de las fuerzas armadas. Ahora los civiles no serán susceptibles de ser, obligatoriamente, llamados a filas. Al menos teóricamente.

Desarrollos ulteriores de sistemas bélicos actuales incluyen los servicios de empresas privadas, como es el conocido caso de Black Waters en Irak.

Información obtenida del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, mas información sobre la objeción de conciencia y el fin del servicio militar obligatorio en España en [http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE\\_058\\_062.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE_058_062.pdf) (consultado agosto 2009) y en <http://www.elmundo.es/2000/10/05/espana/05N0046.html> (consultado agosto 2009).

358 Así en el texto de Joanna Bourke, *The Second World War. A People's History*, Oxford University Press, Oxford, 2001 o en el de Michael Walzer, *Just and Unjust Wars. A Moral Argument With Historical Illustrations*, Harper Collins Publishers, USA, 1992 (Primera edición 1977).



migo, éste debía desposeerse de todo componente de humanidad singular, proyectando la noción de cosificación sobre él. Es más difícil disparar a un enemigo mientras come o se lava –hechos cotidianos que establecen una identificación entre enemigos, y que los acerca a ser “personas”- que sobre un soldado en el ejercicio de su deber. Así visto, éste es intercambiable, de nuevo, carente de singularidad y de pasiones humanas, más cercano a un objeto. El uso de elementos como el uniforme, o la consideración del ejército contrario –o de las víctimas, o de los refugiados- como grupos humanos concretos pero no singulares, no individuales, son mecanismos que se desarrollan en los cuerpos militares o en fuerzas de seguridad –o incluso entre equipos médicos- con el fin de poder realizar una actuación objetiva en el ejercicio de su “deber”.



Fig. 105, An-My Lê, *Ressupply Operations*. De la serie *29 Palms*, 2003-2004

Por su parte el reconocimiento de la dimensión de “humanidad” de los soldados –aunque sea por la coincidencia de los gestos más

íntimos- recuerda cómo existe una naturaleza compartida en todo grupo social, que establece nuevas coordenadas de actuación bélicas y reconoce una identidad global con el común de los seres humanos.

En la imagen *Ressupply Operations* (fig. 105) podemos ver un grupo de civiles ataviados con túnicas y pañuelos que detectamos como “vestimenta árabe” –que tal vez sean *auténticos* iraquíes. En esta escena, que, por la relativa lejanía de la toma, se nos permite dimensionar en el contexto de un extenso paisaje, se encuentran las dos dimensiones de la serie *29 Palms* que venimos comentando. Por un lado se encuentra la inmensidad del paisaje, pero por otro una interacción entre los soldados americanos y los “civiles iraquíes locales”.

Observamos aquí una escena de abastecimiento –del ejército americano a civiles- en una operación que implica la movilización de un camión militar, cuatro vehículos pequeños y un helicóptero, además del despliegue de numeroso personal militar.

En primer plano vemos, a la izquierda de la imagen, dos grandes tiendas de tela oscura hechas con palos y cuerdas, mientras que a la derecha aparece otra, más pequeña, de tela con apariencia de camuflaje. Una serie de palos o postes agrupados en el suelo entre ambas sugieren que, tal vez, otra tienda vaya a ser instalada. Sólo podemos vislumbrar en el interior de una de ellas, la más grande, pero únicamente alcanzamos a ver, desperdigados por el suelo, lo que parecen botellas de agua y otros elementos parecidos. Tampoco podemos saber qué tipo de abastecimiento conlleva la operación que se realiza entre el grupo árabe y el americano.

Cerca de una veintena de hombres ataviados con túnicas y con el pelo oculto se congregan frente a las tiendas mientras unos de ellos, un poco más alejado y que señala en dirección a las tiendas con una mano, habla con dos militares. El resto del grupo está custodiado por dos soldados próximos a éste y por varios otros que los vigilan desde más lejos.

Es evidente que la artista ha situado su cámara en un punto elevado del terreno, desde el que puede captar toda la escena, que transcurre en una llanura desértica, carente prácticamente de vegetación, al final de la cual percibimos unas suaves elevaciones montañosas. Este hecho implica un elemento que hemos considerado con anterioridad, y es la figura de la artista como espía, como enemiga o como participante de la contienda. En muchas de las imágenes de esta última serie la disposición alejada de las tomas hace pensar en que la figura de Lê se mantiene oculta de los personajes que retrata, lo cual la

acerca a la figura del espía que observa sin ser visto. Este hecho favorece una ambigüedad en las imágenes, que debemos descifrar pues, atentos, observamos junto a la artista el transcurso de la acción.

Así toda esta escena, que resulta algo confusa pues no alcanzamos a entender bien el tono de la operación, ocurre mientras un helicóptero militar toma tierra en un plano posterior, en la mitad aproximada del cuadro de la imagen. Este hecho añade un cierto dinamismo a la fotografía y contribuye, con el humo que levanta –y también de modo figurado- a aumentar la incertidumbre en ella. Una serie de caminos se dibujan en la tierra en dirección al espectador y sobre todo uno de ellos, casi en el centro de la imagen, la divide en una leve diagonal que finaliza frente al grupo de personajes dialogantes. Estos surcos sugieren una comunicación habitual entre el emplazamiento iraquí y algún lugar en el horizonte que no alcanzamos a vislumbrar. Así la localización de la escena parece señalar un punto de acampada habitual entre los actantes autóctonos.

En cualquier caso estamos ante una escena de intercambio que enfatiza una dimensión personal y privada en el hecho bélico, que se desarrolla entre el cumplimiento de objetivos concretos y nociones de seguridad. El ensayo de operaciones rutinarias que conlleva el desarrollo de una psicología y concepción concreta del grupo humano con el que se va interactuar mediatiza un código de conducta y actuación que, si bien se aleja del plano personalizado (en la mayoría de las ocasiones), no deja de manifestar una dicotomía entre lo genérico o global y la actuación localizada. Generalizar sobre los hechos bélicos, actuar en base a supuestos que desvinculan la individualidad del grupo social, o la localidad de su contexto, supone la aceptación de la no diferenciación, la intercambiabilidad y así un consenso marginal alejado de sus condiciones específicas.

Así por ejemplo la reconstrucción de lo que se piensa que será un campamento iraquí, decorado con graffitis de apoyo a Saddam y contrarios a Bush, enfatiza una actitud ensayada de los soldados, que también actúan como se supone que deben hacerlo los marines. Hay en toda esta “ambientación” algo que se nos aparece más extraño, más conflictivo quizá que las imágenes que veíamos en *Small Wars*. Si en ellas asistimos a reconstrucciones, a ejercicios de memoria de lo que ciertas guerras o batallas históricas pudieron ser, en *29 Palms* se está creando, de la nada, de la propia idea que uno tiene del enemigo, la figura de éste.

La diferencia fundamental entre ambos proyectos es así su fin, su significado, pero los dos demuestran cómo la guerra es en todo

caso una cuestión política, moral o filosófica más que militar. De algún modo quizá la cámara de Lê contribuya a enfatizar el artificio que vemos en sus imágenes, pues también cuando uno se sabe observado modifica su actitud en función de aquello que cree que se espera de él. La dificultad radica entonces en dichas expectativas, que alejan la especulación sobre la actividad bélica de su contexto específico, generando respuestas preconcebidas que tal vez se hayan hecho ya intercambiables.

### La veracidad de lo visto

Ya hemos visto cómo la obra An-My Lê incide en dos modelos de representación que parecen reales, ante los cuales uno se pregunta el contenido de veracidad de lo que está viendo, si aquello que tiene ante sus ojos es o no real y si la interpretación que podemos hacer de las imágenes coincidirá o no con lo que representan. De esta forma la complejidad sintáctica de las imágenes de Lê, que se nos muestra mezclada con toda la imaginería bélica que conocemos desde hace tiempo –y que, ya lo mencionamos, combina desde sus inicios realidad con artificio– hace que *creamos*, aunque tal vez con una ligera sospecha, que dichas fotografías documentan un hecho real. Y no es que esto no sea cierto, sino que el hecho por ellas mostrado no tiene, como hemos visto, implicaciones directas inmediatas en lo real, pues no se trata de acontecimientos sino de pruebas, de estados de pensamiento quizá, de ensayos donde una bomba lanzada no causa los mismos efectos que en el territorio en guerra real. Se trata de anticipaciones de sucesos que, como tales, conllevan la potencialidad de su ser efectivo y la siniestra capacidad de adelantar lo real.

Pues bien, resulta paradójico aceptar como *verdaderas* las imágenes de Lê –tras una primera impresión recibida, antes de poder saber qué documentan las fotografías– mientras que la obra de Aernout Mik *Raw Footage* (fig. 106) parece, a todas luces, implausible, extraña, fuera de lo habitual... En esta pieza, una instalación en dos canales de video, el artista *simplemente* toma material de diversas agencias de noticias (Reuters e ITN –Independent Television News) y lo monta en un loop doble consecutivo. Las secuencias son pues fragmentos descartados, nunca emitidos, de la guerra de la antigua Yugoslavia.

He de admitir que la primera vez que vi esta pieza<sup>359</sup> no entendí

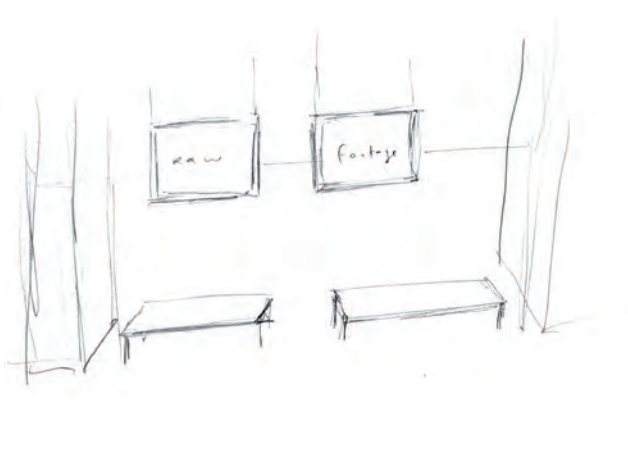
---

359 En el contexto de la exposición *Aernout Mik* en el Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, entre el 6 de mayo y el 27 de julio de 2009.

Un extracto puede verse en <http://www.carlbergebauer.com/en/artists/aernout-mik/works-by-aernout-mik.html> (consultado noviembre 2009).



lo que ocurría ante mis ojos. Recuerdo cómo unos soldados advertían seriamente a unas figuras –que luego entendería que eran los propios periodistas- que se alejaran del lugar, recuerdo como un soldado era alcanzado por un resto de metralla mientras se ocultaba en una trinchera, recuerdo niños disfrazados de soldados, recuerdo militares y civiles refugiados en un antiguo estadio, recuerdo prisioneros de guerra jugando al fútbol y soldados semidesnudos arreglando un tanque.



Todas estas escenas eran tan absolutamente reales que no podían ser ciertas. Demasiado naturales, demasiado poco filtradas, demasiado diferentes a aquellas que vimos –y vemos– por televisión. La pieza de Mik muestra entonces una realidad que lo es tanto que parece ficticia. A este hecho contribuye la ausencia de un elemento que sabemos fundamental a la hora de contextualizar imágenes aparentemente globales, esto es, el texto. La pieza de Mik carece de toda explicación acerca de las imágenes, y lo único que conocemos de ellas es lo que dice su título. Que es material crudo, sin montar... pero, ¿de qué?



Fig. 106, Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006

Si la mayor parte de las imágenes de guerra de nuestra memoria colectiva parecen haber sido preparadas –y sabemos que muchas lo fueron, aunque siempre esperemos que no sea así-, si la representación del sufrimiento tiene una larga tradición en la historia occidental y si tal y como Susan Sontag escribió “Pero una fotografía de guerra parece inauténtica, aunque no tenga nada de preparado, cuando se parece demasiado a un fotograma de película”<sup>360</sup> me pregunto, y ¿qué ocurre cuando no lo parece? ¿Qué es de esas imágenes que no acaban de encontrar un referente conocido que nos asegure su dosis ficcional –pues quizá estemos más acostumbrados al desengaño de la representación, aunque nos decepcione, que a aceptar lo que vemos como real? Tal vez ocurra lo que ante *Raw Footag*, que, al no encontrar patrones de representación a los que asociar las imágenes, las descartemos por su inverosimilitud o quizá por su exceso verosímil. Y es que las imágenes mostradas por Mik no entran dentro del modelo global exportado de la imaginaria bélica.

Efectivamente es interesante pensar el motivo por el que dichas imágenes no llegaron a ser emitidas. Seguramente sea porque no son *representativas*, ni lo suficientemente genéricas, sino excesivamente locales y porque, por su ausencia de coincidencia con otras imágenes ya vistas, no alcancen a generar un consenso uniforme en la opinión pública. Y ya lo sabemos, lo importante es la ilusión de que estamos todos de acuerdo en algo: en la brutalidad de la guerra y en la necesidad de su erradicación.

### **La autenticidad de la guerra**

En cualquier caso estos autores nos llevan a reflexionar sobre la premisa de autenticidad que se encuentra en la imagen, lo cual, desde mi punto de vista, se relaciona con el propio concepto de guerra más actual. Según éste la realidad permanece oculta en términos de un acontecimiento político que tiende a la privacidad –no sólo en términos de privatización de la guerra- y a la consecución de objetivos casi siempre ajenos al bienestar de los pueblos (transcendiendo su naturaleza como enfrentamiento organizado entre diferentes grupos armados), a la vez que actualiza la famosa frase de Clausewitz que define la guerra como la *continuación de la política por otros medios*<sup>361</sup>. Lo problemático se encuentra una vez más en la definición

---

360 “But a war photograph seems inauthentic, even though there is nothing staged about it, when it looks like a still from a movie”, Susan Sontag, op. cit., p. 10.

361 En su libro *De la guerra (Vom Kriege)* publicado por primera vez en 1832. Este texto fue adoptado como texto clave por el colegio de guerra naval americano (Naval



del estatuto de lo político, pues la guerra como *continuación de la política* comprende todo aquello que genera *políticas* de actuación y de gobierno. La guerra es así un hecho que no ocurre más que entre comunidades políticas, que teóricamente siguen un *código* de conducta por el que se define aquello que es legítimo o ilegal dentro del acto bélico en sí.

En la actualidad existen numerosas regulaciones sobre los actos de guerra, sobre la actuación de los soldados, sobre el comportamiento frente a civiles o prisioneros y limitaciones que definen lo justo o injusto de realizar una guerra, así como el derecho a la legítima defensa y todo lo que es susceptible de ser juzgado en un tribunal como “crimen” –que, dado el contexto de agresión bélica resulta, cuanto menos, paradójico. Recientes debates acerca de cómo actuar frente a enemigos que utilizan sus propios emplazamientos civiles como escudos (humanos) evidencian la complejidad jurídica y moral de la guerra (que no parece desterrada del horizonte conceptual de los organismos políticos). Tal vez no hayan cambiado tanto las cosas desde Clausewitz y el consenso de la eliminación de la guerra no haya sido más que un espejismo.

Si durante la Edad Media<sup>362</sup> la guerra se basaba en un derecho similar al proceso jurídico, desde la Edad Moderna no se basa en la razón jurídica sino en la razón del Estado –cuya finalidad última es él mismo, su propia política. La búsqueda del equilibrio europeo de inicios del siglo XVII supuso el paso de la idea del Imperio Total al concepto de paz perpetua o universal, que no supone ya la unificación de los estados sino su coexistencia en un equilibrio de fuerzas que impida la dominación de un Estado sobre todos los demás. La paz se fundamenta así en políticas de guerra y en la posibilidad inminente de una actuación radical, pues la razón de estado se relaciona con la necesidad.

Numerosos autores coinciden en afirmar cómo la guerra moderna ha sufrido diversos cambios, entre los cuales se encuentra el dejar de ser un asunto exclusivo de Estado, pero, ya lo comentamos antes, sigue teniendo lugar entre comunidades políticas –aunque sean éstas sociedades civiles. Quizá lo que ocurra hoy día, tal y como sugieren

---

War College) en 1976, por el colegio de guerra aérea (Air War College) en 1978, y el colegio de la armada (Army War College) en 1981. Más información en Christopher Bassford, “Clausewitz and His Work”, conferencia National War College Washington, julio 2008 o en <http://www.clausewitz.com/CWZHOME/CWZSUMM/CWORKHOL.htm#OnWar> (consultado noviembre 2008).

362 Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población*, p. 283.

Deleuze y Guattari<sup>363</sup>, sea que la maquinaria de guerra se ha apropiado de los estados, asumiendo cada vez más funciones políticas.

Si nos fijamos en la reciente guerra en Irak podemos ver fácilmente lo conflictivo de este hecho. Al margen de las excusas para la primera y segunda invasión los últimos episodios de esta guerra nos la han mostrado cómo el modo paradójico de *estabilizar* un territorio, ocultándose en la mayoría de los casos intereses políticos que permanecen al margen de la opinión pública. Un debate generalizado ha sido su desarrollo en términos de invasión, por la que, toda autoridad legal iraquí sobre los *cuerpos pacificadores* fue disuelta<sup>364</sup>. Este hecho no solo atentó contra la integridad de Irak como nación, sino que manifestó la necesidad de limitar el derecho de intervencionismo y la *justicia* de ciertos actos de origen bélico.

Efectivamente, unas de las corrientes de pensamiento más actual se basa en la idea de que ciertas guerras son justas, moralmente apropiadas<sup>365</sup>. La *teoría de la guerra justa* tiene seguramente su origen en la antigüedad greco romana y en los valores del cristianismo (podemos encontrar entre sus fundadores a Aristóteles o San Agustín). Parte de las reglas desarrolladas por esta *teoría de la guerra* se han codificado en leyes internacionales actuales, como las defendidas por las Naciones Unidas o las Convenciones de Ginebra y de La Haya.

En cualquier caso, después del fracaso tras la Primera Guerra Mundial de ilegalizar todo proceso bélico, parece que la guerra sigue

---

363 Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., pp. 420-421.

364 Paul Bremen firmó, poco antes de su marcha como administrador de Irak, la llamada orden 17, una especie de inmunidad que impedía al gobierno iraquí perseguir y procesar a extranjeros contratados por la coalición encargada de administrar Irak antes de las elecciones. Esta orden fue la que amparó, por ejemplo, a la conocida empresa Blackwater en el tiroteo injustificado que mató a 17 civiles en septiembre de 2007. El caso de Blackwater, una empresa privada encargada de operaciones de apoyo de las fuerzas armadas americanas –como seguridad en edificios civiles, escolta de mandatarios, operaciones de vigilancia y entrenamiento en tácticas no convencionales (algunos contratistas operan indirectamente en conflictos y combates como asesores de las fuerzas locales, generalmente mal entrenadas)–, demuestra la complejidad creciente de los mecanismos y de la maquinaria de guerra puesta en marcha en la actualidad. En enero de 2009 el contrato de Blackwater en Irak fue rescindido con motivo de diversas irregularidades y en particular del tiroteo antes mencionado. [http://www.iraqcoalition.org/regulations/20040627\\_CPAORD\\_17\\_Status\\_of\\_Coalition\\_\\_Rev\\_\\_with\\_Annex\\_A.pdf](http://www.iraqcoalition.org/regulations/20040627_CPAORD_17_Status_of_Coalition__Rev__with_Annex_A.pdf) (consultado septiembre 2008).

365 Ver, por ejemplo, Michael Walzer, op. cit. Un interesante enfoque general sobre la Guerra y diversas teorías que la fundamentan puede verse en Brian Orend, "War", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición de otoño 2008), Edward N. Zalta (ed.) en <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/war> (consultado noviembre 2008).

También es interesante mencionar cómo el presidente estadounidense Barack Obama, en su discurso de agradecimiento por el Premio Nobel de la Paz 2009, defendió la noción de la Guerra justa, legitimando el ejercicio del poder bélico con el fin de limitar "males mayores".

siendo en sí misma un estado jurídico previsto. De este modo, si al finalizar la Segunda Guerra Mundial se estableció un nuevo orden jurídico mundial constituido por la Organización de las Naciones Unidas, la misma heterogeneidad que impide la determinación unívoca de los sujetos de derecho es la que evita llegar a una definición unánimemente aceptada de la agresión.

La paz se nos aparece entonces en relación indisoluble con la guerra, concibiéndose únicamente como la suspensión de toda modalidad violenta entre unidades políticas pertenecientes o ajenas al Estado. Lo que ocurre en tiempos de paz está determinado entonces por su articulación con el aparato de guerra y supone, tal y como planteaba Virilio<sup>366</sup>, la inserción obligada en un nuevo entorno que ha sido impuesto por la fuerza.

Por otra parte esto indica la propia concepción del hecho bélico desde su naturaleza y manifestación global, a la vez que implica el posicionamiento relativo no sólo de los territorios en conflicto, sino de los bloques políticos que se movilizan en torno al litigio. Así mismo, el propio organismo de las Naciones Unidas como órgano de observación mundial desvincula el acto bélico de sus coordenadas intrínsecamente locales, generando un conocimiento abstracto que se arroja ya sobre lo local –coincidiendo o no, con él. Así, los intereses políticos y económicos puestos en juego en las guerras actuales trascienden las fronteras de los estados nación, demostrando cómo responden a una concepción globalizada del planeta. Las guerras se desarrollan entonces cada vez más por fines políticos que militares.

Pero a su vez, con la disolución de la soberanía nacional, con el ascenso de poder en la sociedad civil y el desmembramiento de los órdenes sociales, vivimos inmersos en un paradójico debilitamiento de la capacidad internacional de gestionar institucionalmente las crisis locales –que buscan evitar que éstas se conviertan en globales. Por su parte, la evolución tecnológica permite que agentes no estatales adquieran el poder de agresión necesario para realizar los actos de terrorismo internacional a los que nos estamos acostumbrando. De este modo, la guerra y la paz dependen cada vez menos de las relaciones entre estados, sino que suponen la confrontación entre el Estado y organizaciones minoritarias que utilizan la guerra como una forma de movilización política, orientándose a la extensión de su propia red extremista –más allá, también, de sus fronteras nacionales<sup>367</sup>.

---

<sup>366</sup> Paul Virilio, *La inseguridad*, p. 23. Y continúa, Virilio: “He allí el sentido profundo que hay que darle a las palabras de Nixon: ‘Nosotros no somos imperialistas, solamente deseamos aportar un modo de vida’”.

<sup>367</sup> Alain Touraine, “La democracia europea en un contexto de crisis global”, en

Esto supone un cambio en el balance de fuerzas internacional de modo que las guerras, desde 1914, han dejado de ser interestatales para convertirse paulatinamente en intraestatales y potencialmente globales. Se establece así un doble vínculo entre la política nacional local y la internacional globalizada, de manera que los conflictos locales trascienden y modifican la relación de fuerzas globales teniendo efectos en el panorama internacional. Esto reitera la importancia –y la complejidad– de mantener un punto de vista localizado en los diversos ámbitos que configuran las limitaciones estatales, pues su campo de acción no se reduce ya al territorio nacional, enfatizando, por otra parte, la noción del terror expandido y deslocalizado que ya hemos mencionado con anterioridad.

En este sentido es interesante pensar cómo la mayor parte de las obras de Lê<sup>368</sup> y Mik aquí expuestas se han desarrollado en un período post 11 de septiembre. Este evento implicó no sólo un nuevo modo de concebir la amenaza en términos de globalidad, sino una forma de construir y de comprender las imágenes que las ha hecho intercambiables y reconocibles sólo en tanto en cuanto son susceptibles de convertirse en mediáticas.

---

Manuel Castells, Narcís Serra (eds.), op. cit., pp. 155-173 y Narcís Serra, "Europa y el nuevo sistema internacional", en ibid., pp. 179-199.

368 La serie *Small Wars* se inició en 1999 pero finalizó en 2002.

#### 4. 5. LO OCULTO DE LOS PROCESOS DE VISIBILIZACIÓN

Hemos visto en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación cómo los procesos por los que las imágenes locales se hacen visibles en un contexto dividido entre lo particular y reglamentado de su generación y lo global de su difusión, manifiestan una fisura que evidencia todo aquello que permanece oculto en ellas, y todo aquello que no alcanza a expresarse (de lo cercano).

Esto introduce una paradójica invisibilidad de lo visible, que se articula entre *modos* hiper-reales de la construcción de la imagen y la inverosimilitud del contenido de lo mostrado –que evidencia cómo el mayor desconocimiento del mundo que habitamos pertenece, curiosamente, a la esfera de lo local y cercano.

De este modo se patentiza cómo los procesos de generación de imágenes identitarias se purifican de toda esta extrañeza, creando representaciones compactas –sin fisuras– que se difunden globalmente, mediáticamente, las cuales dan lugar a modelos no sólo inalcanzables en toda realidad fáctica, sino potencialmente reemplazables por otras similares.

##### **Lo oculto**

*An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, a la que nos referimos ya<sup>369</sup> es una serie de 62 fotografías donde Taryn Simon retrata lugares y situaciones a los que normalmente nos es vedado el acceso<sup>370</sup>, componiendo una especie de índice no sistemático de lo

369 Página 63 y siguientes.

370 Se trata de fotografías que han sido tomadas en lugares alejados de nuestros contextos habituales y a los que normalmente no podemos acceder, como la sala de contrabando del aeropuerto JFK de Nueva York; el centro de control de misiles del submarino USS Nevada; el Centro de Celebridades Celebrity Centre de la Iglesia de la Cienciología en Hollywood; la Oficina Imperial de los Caballeros del Mundo del Ku Klux Klan; un depósito de cadáveres donde se estudian los procesos de descomposición de los cuerpos; centros de ensayo militar; lugares de cuarentena de animales importados ilegalmente; los resultados de la experimentación genética en animales concebidos para su exhibición en lugares como Las Vegas –es el caso de Kenny, un tigre blanco con discapacidad física y mental; centros de investigación y crecimiento artificial de marihuana; las oficinas centrales de la CIA, en Langley, Virginia; centros de simulacro de emergencias médicas; la sala de operaciones de una intervención para restaurar el himen; un Programa de Resistencia a Interrogatorios en Prisioneros de Guerra; el Cryonics Institute (centro de crionización) en Clinton Township, Michigan (la imagen de Simon muestra una unidad que contiene los cuerpos de la madre y de la primera mujer de Robert Ettinger, precursor del sistema de congelación de cadáveres); la Selva de Hoh –el lugar más húmedo de los USA, de donde se extraen elementos naturales para la lucha contra el cáncer; la imagen de Don James en pijama y en una silla de ruedas tras haber recibido una dosis letal recetada de Nembutal...

oculto y no familiar de la cultura nacional americana. La serie es así una especie de inventario donde Simon toma el lugar de un *recolector* de curiosidades de los diversos dominios de la ciencia, el gobierno, la medicina, el entretenimiento, la naturaleza, la seguridad, la religión... mostrando aspectos relativamente desconocidos, o que quedan fuera del “punto de vista” de la audiencia pública<sup>371</sup>. Así las piezas, lejos de mostrar una realidad conocida, se manifiestan en la ambigüedad de lo desconocido, haciéndolo visible.

Lo primero que llama la atención en las imágenes de Simon es su belleza y lo estético de su realismo. La propia artista dice querer seducir al espectador con la belleza de sus imágenes –una belleza sin duda clásica y serena, pulcra y comedida<sup>372</sup>- para luego adentrarle en la profundidad de aquello que representan. Así, lo cuidado de las imágenes nos lleva a pensar en una escenificación de lo real, donde nos asalta la incerteza de aquello que estamos viendo y de si, a pesar de su destacado realismo, lo mostrado será real o una representación.

Las imágenes de Simon son precisas, de carácter formal y composición clásica y manifiestan un punto de vista central donde el objeto o escena principal que la artista busca documentar ocupa el lugar central en la distribución de la imagen (dejando el suficiente espacio para poder situar la escena o el detalle en un contexto mayor). No hay puntos de vista forzados, ni acercamientos específicos a los detalles, sino que se trata de registros de escenas, de escenificaciones.

Realizadas con una cámara de gran formato (que permite registrar detalles que el ojo no ve y que elimina las distorsiones de las lentes) y con iluminación aportada –lo cual enfatiza cierta artificiosidad por la calidad lumínica que, aunque busca emular lo “natural”, potencia el estatismo o “congelación” del instante fotográfico- las fotografías de

---

371 Aunque algunas de las piezas más famosas de esta serie de fotografías de Simon se centran en reactores nucleares, salas de recepciones políticas privadas, centros de almacenaje de material requisado en las fronteras o escenas “naturales”, para esta tesis he escogido centrarme en aquellas piezas que simulan o reproducen acontecimientos reales, como prácticas de guerra, de detención e interrogatorio de prisioneros o de diagnóstico médico.

372 En este sentido la artista comenta, por ejemplo, haberse aproximado a la realización de su pieza *U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room, John F. Kennedy International Airport, Queens, New York* (fig. 107) como si de un bodegón clásico se tratase. Efectivamente, todo en la composición de esta imagen remite a una *vanitas* o a una *naturaleza muerta*, donde se enfatiza un elenco de elementos naturales en diferentes estados de descomposición. Así, la cabeza de un cerdo asoma entre una montaña de frutas, verduras y vegetales que se aglomeran en una especie de mesa de disección –la cual enfatiza un cierto componente de análisis clínico en la imagen, introduciendo la extrañeza ante lo mostrado- remitiendo al paso del tiempo y a nuestra inexorable aproximación a la muerte. La fotografía ofrece una cuidada composición de corte clásico en un entorno neutro que enfatiza la potente gama de color de los elementos naturales de la imagen.

Simon no dejan ningún elemento al azar. Así, en un tono hiperrealista la artista registra con su cámara elementos que, por su ambigüedad, no logramos considerar a primera vista como “reales”, sino como una ficción, como un simulacro, como una escenificación que ha sido construida para ser luego fotografiada<sup>373</sup>.

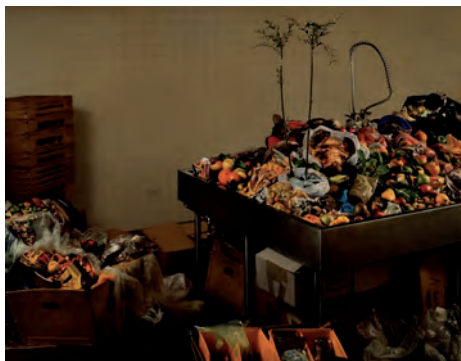


Fig. 107, Taryn Simon, *U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room, John F. Kennedy International Airport, Queens, New York*. De la serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007

Pero paradójicamente Simon “documenta”, o mejor, registra una realidad que está ahí, a su alcance, enfatizando la dimensión desconocida de lo cercano. Sus imágenes son “colaborativas”, no robadas, están hechas con la autorización expresa de los que dirigen, controlan o protagonizan aquellos emplazamientos o lugares donde la toma tiene lugar<sup>374</sup>. No son, por lo tanto, imágenes improvisadas ni extra-oficiales en ningún aspecto. De este modo, al construir su imagen, la artista modifica la realidad oculta de lo registrado mostrando así lo invisible desde lo representable –desde la imagen que sí se nos permite ver. Este hecho llama la atención sobre lo elaborado del contenido de nuestro imaginario, reforzando nociones como son la construcción de lo visible en imágenes que, lejos de representar la realidad se representan, ante todo, a ellas mismas.

Así podríamos detenernos un instante en la peculiar fotografía del edificio del Cuartel General de la CIA en Langley, Virginia (fig. 108).

---

373 Así, las imágenes de Simon remiten en cierto modo a las fotografías de Jeff Wall, a quien hemos mencionado ya antes, en la que no todos los elementos vistos en la fotografía se encuentran en el aquí y ahora del momento –y del lugar- de la toma.

374 Este hecho se enfatiza con el comentario de Simon acerca del emplazamiento final para el que han sido concebidas las fotografías de esta serie: las paredes de los museos. Hay algo de “oficial” entonces en este elenco de lo oculto que apunta a la paradójica realidad de lo desconocido que la artista busca revelar.



En ella vemos un pasillo relativamente amplio y luminoso, de paredes blancas, techos elevados y suelos relucientes, un espacio de tránsito que sin embargo recuerda más a la sala de un museo. Efectivamente la fotografía encuadra dos obras de Thomas Downing que introducen el color en una imagen casi acromática, insertando además una paradójica pregunta: ¿qué es lo que debemos ver aquí, los cuadros de Downing o el Cuartel General de la CIA? Y ¿hasta qué punto lo que vemos es una extensión de ésta?

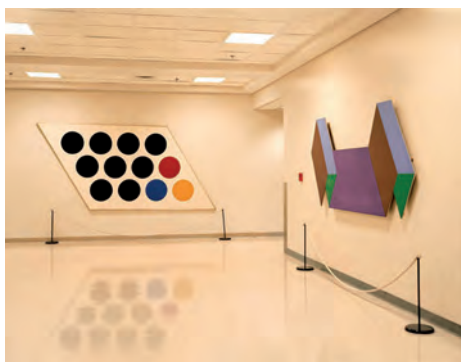


Fig. 108, Taryn Simon, *The Central Intelligence Agency, Art, CIA Original Headquarters Building, Langley, Virginia*. De la serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007

Así, los cuadros, de grandes dimensiones y propios del hard edge o de la abstracción geométrica y analítica, son parte central de la fotografía –aunque no estén retratados de un modo directo, sino que el protagonista de la imagen sea el espacio, el hall o pasillo en sí. Efectivamente las líneas geométricas que definen la sala y que se refuerzan en la composición de la foto inciden en el componente de precisión geométrica de las pinturas. Unos cordones, más propios de museos o instituciones abiertas al público, protegen las piezas de los observadores que quieran acercarse demasiado a ellas. A su vez uno de los cuadros se duplica, reflejándose de un modo bastante preciso en el suelo de la sala, lo cual refuerza la atención que reciben los espacios de tránsito en el Cuartel General de la CIA.

Hay algo aséptico en la imagen que enfatiza la limpieza escrupulosa del espacio que estamos viendo y su blancura, así como la particular disposición de los cuadros, cuya valía queda demostrada por los cordones de protección. Algo nos dice que no estamos ante obras de arte que se hayan escogido simplemente por su carácter decorativo, con el fin de “rellenar” los espacios de la CIA, sino que parecen formar parte de la imagen que esta quiere dar de sí.

De este modo, ¿qué vemos “realmente” de la Agencia al mirar estas imágenes? Desde mi punto de vista un espacio de tránsito que está dispuesto y articulado para ofrecer una imagen concreta de pulcritud y de sobriedad, donde las piezas que cuelgan de los muros sin duda definen de un modo peculiar parte de la organización, pero ¿cómo?.

Es al leer el texto<sup>375</sup> que adjunta la artista bajo la imagen (hecho al que nos referimos ya y al que volveremos a continuación) cuando empezamos a entender lo que estamos viendo. Las obras pictóricas que Simon nos muestra establecen una conexión directa entre la CIA y su particular labor durante la guerra fría. Esta implicaba el apoyo en la lucha contra la expansión del comunismo a través de la popularización de una estética considerada pro-americana (que incluía el expresionismo abstracto de autores como Downing) y que ha contribuido a arrojar dudas a cerca del interés genuino por ciertos movimientos

---

375 A continuación se transcribe el texto que podemos encontrar bajo esta imagen:

“The Central Intelligence Agency, Art  
CIA Original Headquarters Building  
Langley, Virginia

The Fine Arts Commission of the CIA is responsible for acquiring art to display in the Agency's buildings. Among the Commission's curated art are two pieces (pictured) by Thomas Downing, on long-term loan from the Vincent Melzac collection. Downing was a member of the Washington Color School, a group of post World War II painters whose influence helped to establish the city as a center for arts and culture. Vincent Melzac was a private collector of abstract art and the Administrative Director of the Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.'s premiere art museum.

Since the founding of the CIA in 1947, the Agency has participated in both covert and public cultural diplomacy efforts throughout the world. It is speculated that some of the CIA's involvement in the arts was designed to counter Soviet Communism by helping to popularize what it considered pro-American thought and aesthetic sensibilities. Such involvement has raised historical questions about certain art forms or styles that may have elicited the interest of the Agency, including abstract expressionism.”

© Taryn Simon

[“La Agencia de Inteligencia Central, Arte. Edificio original del Cuartel General de la CIA, Langley, Virginia.

La Comisión de Bellas Artes de la CIA es responsable de la adquisición de arte para exhibir en los edificios de la Agencia. Entre las piezas elegidas por la Comisión hay dos pinturas (en la fotografía) de Thomas Downing, en calidad de préstamo a largo plazo de la colección Vincent Melzac. Downing fue un miembro de la Escuela de Color de Washington, un grupo de pintores post Segunda Guerra Mundial cuya influencia ayudó a establecer la ciudad como centro para las artes y la cultura. Vincent Melzac fue un coleccionista privado de arte abstracto, así como el director administrativo de la Corcoran Gallery of Art, el principal museo de arte de Washington D.C.

Desde la fundación de la CIA en 1947 la Agencia ha participado en esfuerzos diplomáticos culturales tanto encubiertos como públicos en todo el mundo. Se cree que parte de la involucración de la CIA en el arte se concibió para contrarrestar el comunismo soviético mediante la popularización de lo que se consideraba un pensamiento y una sensibilidad estética pro-americana. Esta involucración ha provocado el cuestionamiento histórico de ciertas formas de arte o estilos que pueden haber suscitado el interés de la Agencia, incluido el expresionismo abstracto.”]

artísticos de la posguerra en los USA. Así, se confirman nuestras sospechas: una sala de exposiciones se ha vuelto intercambiable con una de la CIA, de modo que las piezas que vemos manifiestan una extensión de los poderes ocultos de aquella.

### El texto en la imagen

El trabajo de Simon no es un trabajo deliberadamente crítico sino que se distancia con una estética positivista que explora lo desconocido desde su lado más romántico, lo que la acerca a autores como Diane Arbus, Walker Evans, Dorothea Lange<sup>376</sup> o Robert Frank –y su volumen “The Americans”<sup>377</sup>. Hay por lo tanto en el imaginario de Simon referencias a una tradición de la representación fotográfica que enfatiza lo elaborado de su punto de vista localizado. Se trata de obras de un “estetizado realismo”, con composiciones clásicas propias de escenas del siglo XIX<sup>378</sup>.

Así, si lo primero que llama la atención del espectador es la belleza de las fotografías de Simon, lo segundo que reclama nuestro interés es que para la correcta interpretación de las imágenes necesitamos de los textos que la artista adjunta, tal y como hemos mencionado antes (ver Una relocalización del espacio negado, página 285). Esto hecho incide en la generación de especificidad de unas imágenes que de otro modo podrían interpretarse en la globalidad de sus contenidos<sup>379</sup>.

En un formato limpio encontramos una gran impresión que se organiza en torno a una distribución ya clásica: bajo una imagen fotográfica en color y de considerable tamaño encontramos dispuesto un texto aclaratorio de la imagen que nos es dada a ver. Se trata de

---

376 Para imágenes al respecto ver: <http://www.english.illinois.edu/MAPS/depression/photoessay.htm> (consultado septiembre 2009).

377 Como es también el caso de otros trabajos anteriores de artistas de la tradición americana como Lewis Hine, que se centra en la explotación infantil, o de Jacob Riis a finales del siglo XIX. En Elisabeth Sussman y Tina Kukielski, *Taryn Simon, An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, Steidl, Gottingen, 2007, pp. 13-15. (Publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre en The Whitney Museum of American Art, Nueva York, marzo - junio 2007 y en Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/Main, septiembre 2007- febrero 2008).

378 También la gama cromática que enfatizan las imágenes de Simon, donde no hay ningún color fuera de lugar sino más bien una homogeneidad en la que destacan los tonos ligeramente agrisados o neutros, con escasas excepciones, remite a una elaborada serenidad que percibimos como una belleza tranquila y estática, donde nada parece acontecer en los límites de dicha escena.

379 Tal y como ocurre con la imágenes de Lê, que por un lado describen escenas no territorializadas, mientras que por otro se insertan en una tradición cercana a la construcción mediática –cinematográfica y fotográfica tradicional- de la imagen del conflicto bélico.



Standardized Patient, Actress Sharon Grambo  
University of California Los Angeles Medical Center  
Westwood, California

Sharon Grambo, playing the role of Rita Baron, is a professional actress hired by the David Geffen School of Medicine at UCLA. She is a Standardized Patient (SP). An SP is a person trained to simulate a real patient for the purpose of testing medical students, residents and experienced physicians on their diagnostic skills. The SP presents the history, personality, physical findings, emotional structure and response pattern of an actual patient at a particular point in time. The goal is for SP simulations to be so accurate that they cannot be detected by a skilled clinician.

In this particular case, Rita Baron describes headaches, a fracture of the right ulna, and a black eye resulting from a car accident two days prior. The medical student should eventually determine that the physical injuries Rita Baron describes are inconsistent with a car accident. She is actually a victim of domestic violence. Mock doctor-patient encounters allow medical students, to practice the taking of histories, physical examinations, and interpersonal communication. Standardized patients are also used to help residents practice challenging clinical scenarios. UCLA's pediatric medicine residents have used SPs to learn strategies for communicating to parents that their child has been diagnosed with a terminal illness.

Fig. 109, Taryn Simon, *Standardized Patient, Actress Sharon Grambo. University of California Los Angeles Medical Center, Westwood, California.* De la serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007

documentos en formato informativo, donde lo primero que se indica es qué o a quién estamos viendo, y dónde han sido tomadas las fotografías: (Jury Simulation. Deliberation Room with Two-Way Mirror, DOAR Litigation Consulting, Lynbrook, New York) Simulación de un Jurado. Sala de Deliberaciones con espejo de dos sentidos. DOAR Consultoría de litigios, Lynbrook, Nueva York; (Prisoner of War Interrogation Resistance Program. Team Delta. Near Wilkes-Barre, Pennsylvania) Prisionero de guerra, Programa de Resistencia a Interrogatorios. Equipo Delta. Cerca de Wilkes-Barre, Pensilvania; ("World Church of God" Simulation. Military Operations on Urban Terrain (MOUT) Fort Campbell, Kentucky) "Iglesia del mundo de Dios". Simulación.

Esta primera "aclaración" que actúa, si se quiere, de sucinto subtítulo, sitúa al espectador en la paradójica situación de no acabar de saber bien qué es lo que está viendo. Así efectivamente se hace indispensable el texto que continúa bajo estas líneas introductorias, en el que la artista pasa a describir y contextualizar aquello que muestran las fotografías. Así por ejemplo el texto<sup>380</sup> de *Standardized Patient* (fig 109), nos aclara cómo lo que vemos no es una mujer siendo diagnosticada y atendida en un hospital, sino a una actriz que simula una particular dolencia. Esta simulación, encaminada a entrenar a los médicos residentes en el hospital, incluye el encubrimiento de la verdadera situación de la paciente-actriz quien pretende ocultar, bajo un discurso incoherente, que es en verdad una víctima de la violencia de género.

---

380 A continuación incluyo una traducción propia del texto que corresponde a la figura 109:

"Paciente Estandarizado, Actriz Sharon Grambo, Universidad de California, Centro Médico de Los Ángeles, Westwood, California.

Sharon Grambo, haciendo el papel de Rita Baron, es una actriz profesional contratada por la David Geffen School of Medicine en UCLA. Es una Paciente Estandarizada (SP). Un SP es una persona entrenada para simular a pacientes reales con el objetivo de testar las aptitudes de diagnóstico en los estudiantes de medicina, en los residentes y médicos experimentados. El SP presenta la historia, personalidad, las evidencias físicas, la estructura emocional y el patrón de respuesta de un paciente real en un determinado momento. El objetivo del SP es que su simulación sea tan precisa que no pueda ser detectado por alguien experimentado.

En este caso particular Rita Baron describe dolor de cabeza, una fractura en el cúbito derecho y un ojo amoratado como consecuencia de un accidente de coche ocurrido dos días antes. Los estudiantes de medicina deberían concluir que las lesiones físicas que describe Rita Baron son inconsistentes con un accidente de coche. Es en realidad una víctima de violencia de género. Los encuentros fingidos doctor-paciente permiten a los estudiantes de medicina practicar en redactar las historias, en los exámenes físicos y en la comunicación interpersonal. Los pacientes estandarizados también sirven para ayudar a los residentes a practicar escenarios clínicos desafiantes. Los residentes de pediatría del UCLA han utilizado SPs para aprender estrategias para comunicar a padres que su hijo ha sido diagnosticado de una enfermedad terminal".

En un tipo de texto objetivo<sup>381</sup>, de carácter informativo y aséptico, que aporta detalles casi como si de un manual se tratase, la artista nos introduce en lo que se oculta tras lo representado, dotando a las imágenes de un significado que trasciende la especulación sobre lo que podemos ver. Los textos, por su entonación y su disposición, parecen pretender conferir al conjunto de la voz de la autoridad pero, por la extraña realidad que describen enfatizan, a su vez, la interrogación de si lo que vemos será o no real.

El formato que compone y reúne a la imagen y al texto está inspirado en los diarios de los exploradores del nuevo mundo<sup>382</sup>, que recogían información de todo aquello que encontraban a su paso dibujando imágenes que etiquetaban con un frío recuento de datos y apreciaciones. Simon hace de este modo una nueva evaluación del paisaje americano, que ahora se centra en fantasías americanas que parecen desvanecerse. Así, los textos de *An American Index...* no sólo buscan arrojar luz sobre las imágenes, sino que iluminan también fragmentos de un universo desconocido que se oculta tras su belleza. De este modo el trabajo de Simon transgrede los límites de lo que es accesible a unos pocos, haciéndolos extensibles, en apariencia, a la mayoría. Y es que el trabajo de Simon trata de la elocuencia de la apariencia de lo real.

Por otro lado, desde que en los años setenta se cuestionara la eficacia de la imaginaria en términos políticos y se planteara lo manipulador de su estetización, se recurrió a la integración de texto e imagen –como es el caso de Martha Rosler o de Allan Sekula– de modo que el texto contextualizara la imagen en términos sociopolíticos. Pero el hecho relevante de los textos de Simon es que, al leerlos, seguimos preguntándonos por su veracidad. No es que no la creamos, es que sus historias resultan tan inverosímiles que no sabemos si son o no un artificio.

No está claro entonces que los textos no sean inventados, ni que los datos hayan sido escogidos al azar, como tampoco estaba claro que las imágenes hayan sido compuestas antes de ser fotografiadas. Así se introduce la paradoja de cómo el exceso de visibilidad de la

---

381 Aunque se trata de textos bastante poco personales en ocasiones dejan ver apreciaciones o posicionamientos de la propia artista, los cuales inciden normalmente en las consideraciones más rápidas, superficiales y si se quiere estereotípicas que surgen con el primer vistazo de las imágenes y con la primera lectura de los textos.

Según Simon no se trata de piezas que pretendan ser didácticas sino al contrario, que hagan dudar, pues ¿logran sus textos asegurar la veracidad de lo expuesto?

381 Christy Lange, "Access All Areas. Taryn Simon's Photographs of Restricted Locations Reveal an Unsettling Side to the American Dream", *Frieze*, nº 115, Londres, mayo 2008.



imagen y el tono documental de los textos opaca la veracidad que se busca mostrar en lo representado, por su exceso. Este cuestionamiento, enfatizado por la tipología de los textos y de las imágenes, surge por lo atípico del elenco mostrado por Simon, que podría pertenecer más a una serie de ciencia ficción que a “nuestra” realidad.

Quizá el motivo sea la perversa paradoja que articula todo este trabajo: aquello que determina lo insólito permanece aún más ininteligible cuando es hecho visible, de manera que su visibilidad garantiza su ocultación. Así, el proceso por el cual se visibiliza lo representable de lo insondable hace que ni imágenes ni textos acierten a arrojar nada más que un limitado indicio –que tal vez disfrute del glamour de lo impenetrable- que enfatiza la fragilidad de lo real, escondido tras su imagen. Todo lo mostrado por Simon demuestra cómo cada fragmento de una cierta ordenación empírica conlleva su autorreflexión y su despliegue entre unos límites que lo definen.

### **Lo hiper-real**

Participan así las obras de la paradoja de presentar la realidad de un modo tan fidedigno que no parece verdadero, por hiper-realista, por tan cercanos a los cuentos de ciencia ficción en los que lo real superaba la imaginación, por un exceso cercano a la obscenidad que ya hemos mencionado con anterioridad. De este modo la objetividad de los datos mostrados, así como la limpieza y potencia visual de las imágenes, nos lleva a entender cómo existe un mundo invisible que fundamenta multitud de elementos y actuaciones que tienen repercusiones, aún sin nosotros saberlo, en nuestra realidad.

Pero quizá el hecho más chocante en el mundo que nos abre Simon es que efectivamente existe. Lo podemos comprobar al teclear en Google DOAR, Standardized Patient o Team Delta, lo cual incide en lo oculto que se encuentra en aquello cercano, que tenemos delante y que forma parte de nuestra realidad. No es que las imágenes de Simon nos muestren un mundo al que no tenemos acceso, sino que muestran algo que está ahí, a un clic de nuestro mundo habitual. Quizá si algo ha enfatizado la era de la información es que ésta no corresponde a un conocimiento mayor, sino a una multitud interminable de capas de datos que bloquea el acceso al acontecimiento, al desarrollo de lo real.

Si Simon accede a una pequeña porción de lo que permanece oculto ante nuestra mirada –a un total de 62 porciones de “realidad”- ¿qué será todo lo que quede por contar, todo lo no señalado, todo lo



no destapado, todo lo que permanecerá oculto<sup>383</sup>? Esto enfatiza no sólo la complejidad de lo real, sino el *desconocimiento* de nuestra propia especificidad (en que estamos inmersos), pues lo particularmente interesante en la obra de Simon es cómo se refiere a aquello que tiene lugar dentro del territorio –o de la mentalidad- americana, habiéndose generado entre sus propias fronteras. Simon no se ocupa entonces de lo que ocurre más allá de la conciencia americana, sino en lo que se instala en el más acá, en sus coordenadas específicas de alineamiento con el mundo –desmintiendo así cómo lo extraordinario pertenece al mundo de lo lejano. Así se evidencia cómo, en un mundo que se ha expandido más allá del conocimiento local y donde la humanidad se incumbe en realidades que ocurren al margen de su vinculación con el territorio propio, lo verdaderamente hermético tiene lugar en la interioridad de la delimitación local e identitaria de territorios y pueblos concretos.

### La complejidad de lo oculto

De esta forma tal vez una de las cuestiones más particulares del *índice* de Simon sea la complejidad de todo aquello que sigue permaneciendo oculto a pesar de sus imágenes<sup>384</sup>. Este hecho implica la abstracción y la dificultad de acceder a aquello que forma parte del mecanismo de funcionamiento local de un cuerpo social específico, en este caso, del americano –lo cual desmiente la naturaleza cercana de

---

383 En el caso de los SPs no es sólo que la actriz Sharon Grambo interprete a un paciente estandarizado, sino que existe un mundo de ficción en el campo médico que sirve para fines precisos y del que desconocemos su existencia. Este hecho, que puede no ser más que anecdótico, es un ejemplo que nos hace pensar en la potencial vastedad de todo lo que no emerge, de todo aquello que permanece oculto a nuestra mirada –y a nuestro conocimiento- y que sin embargo existe y, por lo tanto, tiene efectos en nuestra realidad.

La simulación de ciertos acontecimientos o actuaciones, como es el caso del uso de los SPs o de la Consultoría de litigios DOAR (creada también para simular y ensayar litigios complejos), entre otros ejemplos, se realiza con el fin de preveer posibles situaciones reales, y anticipar y desarrollar la capacidad de respuesta en lo real. Lo problemático de la simulación, ya lo sabemos, es que recubre la realidad de un modo tal que genera contextos anticipados de ésta, sustituyéndola antes de que tenga lugar.

384 Y me pregunto, ¿qué es más implacable, la existencia, por ejemplo, de centros de crionización o el hecho de que, para que estos existan haga falta una infraestructura compleja que asegure la ausencia de fallos, por ejemplo, en el suministro eléctrico? ¿Cuál es el destino final de la marihuana crecida artificialmente con fines de investigación? ¿Qué provoca que los seres humanos se agrupen en clanes como la Cienciología o el Ku Klux Klan? ¿Qué mecanismos hacen que civiles se sometan a entrenamientos de tipo militar? ¿Por qué simular una y otra vez ataques sobre emplazamientos iraquíes/ afganos/enemigos ficticios y por qué utilizar individuos autóctonos? Lo complejo es que las imágenes de Simon contienen señales de diversas realidades que tienen una existencia independiente y que se han desarrollado a partir de modelos de pensamiento y de criterio específicos. Lo problemático surge entonces al determinar lo dispar e impenetrable –e inacabable- de dichos modelos.



Fig. 110, Taryn Simon, *Prisoner of War Interrogation Resistance Program. Team Delta. Near Wilkes-Barre, Pennsylvania*. De la serie *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007

Esto es especialmente inquietante en piezas como *Prisoner of War Interrogation Resistance Program. Team Delta. Near Wilkes-Barre, Pennsylvania* (fig. 110). En ella se nos muestran tres figuras en medio de lo que interpretamos como un bosque, o como un espacio abierto en medio de un terreno repleto de vegetación. Las figuras se yerguen prácticamente en el medio del cuadro, ligeramente más abajo y más a la derecha que lo que sería el punto central de la pieza: prácticamente en la coordenada exacta que capta el mayor interés en la lectura de una imagen. El lugar donde se encuentran las figuras está levemente más iluminado —en una apariencia bastante natural, aunque ya sabemos que se trata de luz aportada por la artista— lo cual resalta las figuras. De hecho el juego de luces y sombras proyectadas por los

arbustos enfatiza una diagonal ascendente desde la esquina inferior izquierda de la imagen, que dirige la mirada y la concentra sobre los tres personajes centrales. Su vestimenta contribuye a captar nuestra atención: dos de las figuras están vestidas con una especie de mono de trabajo naranja, y se encuentran arrodilladas por la fuerza por la tercera figura, que se yergue sobre las anteriores con una vestimenta de camuflaje militar.

Evidentemente asistimos a una escena de dominación del militar frente a los dos hombres que reconocemos como prisioneros. Su ropaje así nos lo indica, pues conocemos por los medios informativos así como por películas que se trata del uniforme que recientemente acostumbran a llevar los reclusos en la cárceles americanas. El color naranja, complementario del verde de la naturaleza, hace que éste destaque aún más sobre el fondo vegetal. Esta nota estética, que introduce una nota romántica en la realización de este paisaje y que funciona como un guiño al paisajismo más clásico, encuentra su contrapunto en la efectividad del uso de tal color, el cual ha sido escogido evidentemente para resaltar sobre su fondo habitual y anular el camuflaje en caso de fuga.

Lo contrario es atribuible al soldado que vemos aquí, pues su vestimenta y su postura dificultan reconocerlo. Por otra parte se trata de una imagen bastante oscura. De hecho no sabemos muy bien en qué momento del día fue tomada la fotografía, pues los arbustos y el fondo natural enfatizan una cierta oscuridad, que por otro lado puede que corresponda con la espesura de la vegetación.

Este hecho añade un punto más de extrañeza frente a una imagen que no acabamos de saber interpretar. Vemos los personajes, vemos el escenario y vemos lo que parece ocurrir, pero no por ello comprendemos qué representa la imagen, ni somos capaces de interpretarla por lo que en sí misma nos dice. Ante ella surgen multitud de preguntas: ¿qué está ocurriendo aquí?. Si es cierto que vemos dos reclusos sometidos a un militar, si es cierto que uno parece esposado, si es cierto que el escenario en el que se encuentran aparenta ser por un lado accidental, pero por otro escogido, ¿qué nos muestra la artista con su fotografía?. Y si estamos presenciando una escena de guerra o de violencia similar real –que es lo que sospechamos–, ¿cómo es posible que la artista pudiera tomar tal imagen? (Pues a fin de cuentas las figuras parecen estar posando, detenidas en un claro en medio de un campo).

Esta incertidumbre, la multitud de preguntas que surgen ante la imagen, nos llevan a acudir al texto que aparece bajo ella: “Programa

de Resistencia a Interrogatorios en Prisioneros de Guerra. Team Delta. Cerca de Wilkes-Barre, Pensilvania” es lo primero que leemos, y si bien este pie de foto contextualiza la imagen, no acaba de dejarnos conformes. Pero, los prisioneros, ¿son o no reales?. Así debemos ir más allá, a la lectura total del texto<sup>385</sup>.

En él descubrimos que nos encontramos ante un programa de entrenamiento privado y voluntario, que se realiza entre civiles y corporaciones con el fin de desarrollar en ellos tácticas de resistencia a interrogatorios y de superación de situaciones de estrés extremo –producidos por enfrentamientos hostiles o bélicos. Los organizadores de este programa –uno puede contratar el programa completo de tres días de duración como quien accede a un parque temático<sup>386</sup>- son antiguo personal del ejército americano entrenado en operaciones especiales, y se basan en el SERE (Survival, Evasion, Resistance and Escape/ Supervivencia, Evasión, Resistencia y Escape), un programa real de entrenamiento militar intensivo.

Así el programa que ofrece Team Delta supone una simulación de ciertas tácticas de entrenamiento militar real donde la experiencia es tan cercana al hecho en sí que parece difícil de imaginar. Efectivamente, aquellos que se someten a este entrenamiento –es necesario volver a recalcar aquí que no se trata de militares sino de civiles, de ciudadanos de a pie- son empujados al límite de su capacidad física y emocional –lo que no queda muy claro es con qué fines.

---

385 Traducción propia del texto adjunto a la imagen:

“Programa de Resistencia a Interrogatorios en Prisioneros de Guerra. Team Delta. Cerca de Wilkes-Barre, Pensilvania.

Team Delta es una organización privada conducida por antiguo personal del ejército americano entrenado en inteligencia militar y operaciones especiales. Su programa simula técnicas de interrogatorio militar real, técnicas de resistencia, entrenamiento de liderazgo y tácticas de guerra para clientes formados por corporaciones y civiles. El Programa de Resistencia de Interrogatorios a Prisioneros de Guerra de tres días de duración del Team Delta cuesta 1.395 \$. Este juego de rol implica escenarios en los que los participantes se convierten en prisioneros de un Estado enemigo de los USA o de un grupo que no acata las reglas establecidas en la Convención de Ginebra. El equipo del Team Delta puede operar así como unidades militares de la Europa del Este, como secuestradores de Oriente Medio, como un milicia extremista privada con base en USA o como un cartel de drogas Sud-americano. En el inicio del programa a los participantes se les asignan órdenes secretas que el Team Delta debe extraer.

Durante el programa de interrogatorios los participantes son empujados más allá de sus límites de estrés físico y emocional. Comida y sueño son sólo ganados mediante la cooperación con los interrogadores. La experiencia del Team Delta se basa en el SERE (Survival, Evasion, Resistance and Escape/ Supervivencia, Evasión, Resistencia y Escape) un programa americano de entrenamiento militar intensivo que proporciona a los miembros del servicio experimentación y entrenamiento en el Código de Conducta del Ejército Americano, dotes de supervivencia y estrategias para evadirse y sobrellevar el ser hecho prisionero.”

386 Más información en la web <http://www.teamdelta.net> (consultado julio 2009).

En el texto de Simon es interesante destacar cómo la artista enfatiza los clichés estereotípicos que definen a los “malos” –pues el programa se organiza entorno a escenificaciones precisas donde los participantes suelen ser prisioneros de algún Estado u organización contraria a los USA. De este modo se refuerza una relación primaria con el otro extranjero en función de una nacionalidad específica que lo determina mediante una estereotipada y reductiva relación con los USA. Así el cartel de drogas es sud-americano, los secuestradores son de oriente medio y las unidades militares de Europa del Este son las que no acatan la convención de Ginebra o las que son enemigas del capitalismo americano. Rastreando la web de Team Delta no se puede localizar que ellos utilicen estas acepciones para referirse a los enemigos de los USA así que tal vez se trate de un guiño de Simon acerca de la respuesta estereotipada que enfatiza el poder mediático de una propuesta como la del Team Delta. Efectivamente es interesante descubrir cómo éstos anuncian sus programas como “Auténticas Experiencias Militares” y cómo ofrecen además talleres de interrogatorios, de resolución de conflictos, de tácticas de guerra etc. ... y uno que llama particularmente la atención denominado “Conocer a tus vecinos”.

### **Lo visible, lo enunciable**

Desde mi punto de vista las obras de Simon se caracterizan por la opacidad de su exceso de visibilidad, de modo que lo oculto se mantiene como tal, a la vez que crea la paradójica ilusión en el espectador de poder alcanzar lo descrito en las imágenes –o lo explicitado en los textos-, como si lo real fuera puesto a su alcance mediante su representación. Pero ésta se ha separado ya irremediabilmente de lo real, y no sólo por haberse vuelto hiperreal. Así, de nuevo, ¿qué es lo que Simon alcanza a mostrar en su *índice*? ¿Qué muestra su imagen del “Programa de Resistencia”? Tal vez sólo apunte a enunciar la intrincada realidad social que genera contextos como el aquí formulado, de modo que la imagen ocultaría la complejidad social del contexto en que se ha generado.

Para Michel Foucault<sup>387</sup> en el periodo clásico la representación coincidía de modo perfecto con la realidad de manera que lo representado y lo real tenían un carácter idéntico. Pero desde finales del siglo XVIII se rompió esta correspondencia, con lo que lo real quedó fuera del poder de la representación. Así, cuando desaparece la teoría de la representación como fundamento de todos los órdenes posibles

---

387 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XX Editores, Buenos Aires, 1968.



se esfuma también el lenguaje –y no sólo el verbal o escrito- como mediador directo entre los seres y la representación. Las cosas se desarrollan a partir de entonces por sí mismas, dentro de una historicidad que las define en una coherencia propia que se despliega en la continuidad temporal. A su vez, el lenguaje se libera doblemente: de su hegemonía capaz de ordenar y definir el mundo y de generarlo, y, por efecto de esta desvinculación de lo real, de su servidumbre hacia aquel. El lenguaje comienza así su desarrollo como entidad independiente, del mismo modo cómo lo harán las cosas de este mundo y el conocimiento sobre ellas. La representación desaparece entonces como indicador directo de lo real, de modo que lo visible se separa de lo enunciable mientras que las palabras lo harán de las cosas.

Así las palabras dejaron de coincidir con aquello a lo que se referían, hecho que se manifiesta, de nuevo, en las piezas de Simon, pues si las fotografías son una demostración hipervisible de lo oculto que denota un exceso de visibilidad incapaz de traslucir lo real, los textos tampoco tienen el poder de evocarla. Las palabras no la alcanzan ya, como tampoco las imágenes.

Se construye de este modo un mundo periférico al real relatado, que mantiene la independencia de un lenguaje particular. Así, las palabras y las imágenes componen lenguajes que se descifran de acuerdo a mecanismos específicos que mantienen sólo un anclaje relativo con aquello a lo que se refieren, pues se han liberado ya del poder –y de la esclavitud- de la evocación de lo real. De este modo la imagen anteriormente descrita no es exactamente lo que nos parece que representa.

Algo de todo esto encontramos, a mi parecer, en el *índice* de Simon. Cuando lo extraordinario es representado con extremado realismo, cuando asistimos a una cuidada representación de lo insólito real –cercana a la teatralización- por la que se nos permite ver las cosas desde un punto de vista fijo, determinado y específico a la vez que global (las tomas no inciden nunca en el detalle) surge la inquietante sensación de que la imagen que nos es mostrada no acabe de coincidir con su referente real –el cual es, por otra parte, tal vez, inimaginable. O que no represente exactamente lo que suponemos. Seguramente esto sea así o bien porque estas representaciones no coincidan con la imagen que nos hemos construido de la realidad que representan, o bien por nuestra ignorancia sobre dicha *realidad*, o bien porque su apariencia conlleve otro tipo de lectura que el aquí generado (de modo que a toda interpretación de lo visible le antecede una imagen mental).

*An American Index* incide entonces en cómo accedemos al mundo a través de una estructura preconcebida que se muestra globalmente verdadera, de forma que hemos aprendido a leer la imagen al margen de lo que representa. La paradoja que introduce Simon es cómo este mecanismo funciona obviando que se haga visible lo insólito o lo convencional. De este modo una mirada global se ha instalado en nuestras retinas por la cual la capacidad crítica se ha desvanecido, obviando la brecha existente entre representación y realidad.

## El índice

Esta estructura de la imagen –que se manifiesta al margen de su contenido– unifica, tal vez, las fotografías de Simon y es quizá la que pudiera definir al conjunto como un índice. Lo visible mostrado en ellas es formulable en términos parciales de un lenguaje que no implica a lo real, de manera que el elenco desplegado por las imágenes actúa como una aleatoria clasificación de un cierto mundo. Lo oculto y lo extraordinario de ciertas realidades agrupa aquí numerosos elementos bajo falsas identidades –o identificaciones– lo cual permite que convivan sin aparentes contratiempos un enfermo terminal tras una inyección letal, con el Cuartel General de la CIA.

De este modo una de las cuestiones que, desde mi punto de vista, resulta más conflictiva en esta serie de Simon es que se trata de un índice completamente aleatorio donde se mezclan, en el mismo nivel de realidad y de representación, tomas muy dispares que corresponden a hechos diferentes. Efectivamente en *An American Index...* encontramos por igual una fotografía del Skywalker Ranch que sirvió de inspiración a George Lucas para la Estrella de la Muerte II de su famosa saga “Star Wars” o la imagen de un enfermo terminal de cáncer. Quizá una y otra cosa no sean lo mismo, ni pertenezcan a la misma escala de valores –o que sus connotaciones ético-morales sean diferentes– pero, ¿qué ocurre con su representación? ¿Son equivalentes?

Parafraseando a Foucault en el prefacio de *Las Palabras y las cosas*, o mejor dicho, volviendo a recuperar a Borges: lo imposible no son los animales fabulosos o las rarezas humanas o sus invenciones, pues todos ellos fueron concebidos así, sino su yuxtaposición, el uso de una ordenación que sitúa a todo por igual. Lo increíble de sistemas de pensamiento diferenciados, como el que menciona Foucault sobre Borges<sup>388</sup>, es que marcan el límite de los nuestros. Lo imposible no

---

388 El cual “cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i]



es así la vecindad de las cosas sino el sitio, el lugar, el estrato donde éstas pueden ser vecinas. No existe pues ninguna distinción, como tampoco ninguna semejanza, que no sea el resultado de la aplicación de un criterio previo, de una "ordenación del mundo". De este modo los códigos fundamentales de las culturas, como el propio lenguaje, determinarán de antemano los órdenes empíricos en los que cada hombre deberá movilizarse, situarse y fijarse.

Por otra parte según Foucault para los científicos y filósofos existe una ordenación primaria original de la que explican su aparición y constitución. La tarea de la cultura es instaurar una distancia con los órdenes experimentales que le prescriben sus códigos primarios con el fin de comprender como éstos no son ni los únicos ni los mejores, sino una simple ordenación dentro de un campo de posibles, en la que existe lo disperso y lo aparente, que debe distinguirse mediante señales y recogerse en identidades.

Así, el orden emerge finalmente entre una mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, de modo tal que se inserta en una cadena que revela su especificidad histórica y contextual. De este modo no existe una mirada al margen de un devenir conceptual concreto, por lo que parece lógico suponer cómo la estructura en la que se asienta nuestra mirada contemporánea se sitúe en especificidades globales compartidas, cada vez más mediatizadas. De esta forma las imágenes mentales que anticipan nuestro acceso al mundo se han visto cada vez más desvinculadas de su contexto local, para generarse desde los espacios mediáticos repartidos por el globo.

Así lo demuestra Simon en un índice aleatorio que si bien se refiere a la especificidad local americana, también incide en su globalidad. En este sentido también las piezas de An-My Lê, la acción de Francis Alÿs en Lima o incluso la de Dennis Adams (que veremos a continuación) se manifiestan, de diversos modos, como expresiones de pensamientos globales –bien sea por su intencionalidad, bien por lo mediático de sus planteamientos. Este hecho incide en la generación de sentidos más allá de concreciones específicas, lo que permite por un lado la revisión crítica de modelos locales en ocasiones desgastados –y la expansión de sus significados–, pero por otro alerta sobre la facilidad de incurrir en generalidades tópicas y superficiales incapaces

---

que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas".

En "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, p. 142. Citado en Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas*, p.1 y siguientes.

de referir la complejidad del mundo actual. De este modo nuestro imaginario colectivo (formado por imágenes locales y mediáticas) se vuelve cada vez más poderoso a la hora de interceder por la generación de *nuestras realidades*.



#### 4. 6. LA DESLOCALIZACIÓN DE LA TEMPORALIDAD FRAGMENTADA

Al referirnos a los mapas ya vimos cómo constituyen realidades homogéneas y sincrónicas de un mundo concebido en la parcial superficialidad de modelos de conocimiento y acercamiento al mundo proyectados desde una (o varias) esfera localizada de poder –que tienen lugar al margen de los contenidos diferenciados de los territorios señalados. El tiempo sincrónico genera a su vez contextos unívocos de desarrollo histórico de las diversas sociedades, anulándose toda diferenciación a favor de un mundo que acontece en la instantaneidad del presente multiplicado –y compartido- de la actualidad.

El problema radica en cómo esta actualidad sustituye los contextos de comprensión de lo específico no sólo desde la exterioridad de los territorios, sino también desde su interior. Así, lo esencialmente concreto es desplazado a favor de la asimilación parcial de lo novedoso, generando identidades históricas deslavazadas, inconexas e inasimilables desde la (in)comprensión y dispersión de la temporalidad local.

Este hecho supone el abandono de la complejidad narrativa en la creación de los imaginarios colectivos, así como la dispersión de sus contenidos fragmentarios, dificultando la reconstrucción de toda genealogía del saber –que quedará oculta en la constitución de una identidad *coherente* con la imagen global que de ella se quiera dar.

#### Meinhof



Fig. 111, Dennis Adams, *Outtake*, 1998

En 1969 Ulrike Meinhof –por entonces una periodista combativa,

de elevada conciencia social- asumió el encargo de la red estatal televisiva alemana de escribir un guión cinematográfico que criticara las dinámicas de autoridad de los orfanatos estatales para chicas adolescentes. La película, *Bambule*<sup>389</sup>, fue terminada en 1970 bajo la dirección de Eberhard Itzenplitz, y resultó una dramatización basada en evidencia documental. Ese mismo año, poco antes de ser proyectada, se archivó al sospecharse que Meinhof había participado en el escape del líder de la RAF Andreas Baader de una cárcel estatal<sup>390</sup>. La película no fue mostrada en la televisión alemana hasta 1995.

En 1998 el artista norteamericano Dennis Adams<sup>391</sup> dividió una

---

389 Palabra de origen africano que significa “danza” o “motín”. Ver figs. 113-115.

390 En el año 1972 Meinhof fue detenida, acusada de formar parte de la dirección de la RAF y de haber cometido numerosos atentados de carácter terrorista. Entre 1970 y 1971 la RAF o la “banda Baader- Meinhof” realizó numerosos ataques violentos y protagonizó enfrentamientos con la policía en conflictos que supusieron numerosas muertes. En 1972 se produjo una escalada en la violencia de este grupo –que se organizaba como una suerte de guerrilla violenta, de carácter anarquista y radical- con una oleada masiva de ataques bomba contra objetivos militares americanos, en protesta por la Guerra de Vietnam.

En 1972 los miembros principales de la banda fueron arrestados –tras la mayor investigación policial llevada a cabo por la Republica Federal Alemana-, incluyendo a Meinhof y a Baader. El juicio a los detenidos comenzó en 1975 y duró hasta 1977, donde todos fueron condenados a sentencias de por vida. En otoño de 1977 un nuevo ataque violento –llevado a cabo por la “segunda generación” de militantes de la RAF- comenzó con el secuestro de Hans Martin Schleyer, un representante de la industria de Alemania Occidental. A cambio de su liberación se exigió la de Baader y la del resto de los miembros de la RAF. La negativa del gobierno alemán supuso el secuestro por parte de la RAF, en cooperación con terroristas palestinos, de un avión de Lufthansa. En una operación conjunta el avión fue liberado en Mogadishu, Somalia, con la muerte del capitán de la aeronave y tres de los cuatro terroristas.

Tras este hecho Baader y los otros dos miembros de la RAF detenidos se suicidaron en sus respectivas celdas. Meinhof, aislada del grupo desde su encarcelamiento, se había suicidado ya en 1976 en su celda de la prisión de máxima seguridad de Stammheim.

Merece la pena detenerse en <http://www.baader-meinhof.com> (consultado septiembre 2009) para detallada información y material audiovisual original del desarrollo, vida y consecuencias de este grupo activista radical.

391 Nacido en 1948 en Iowa, USA, Adams es conocido por sus intervenciones en el espacio público –como sus *Bus Shelter* de finales de los años 80 y principios de los 90- en los que se interesa por los procesos de amnesia colectiva y exclusión social en el diseño y uso de la arquitectura y el espacio público. Así en 1986 una parada de autobús rediseñada por él mismo mostraba imágenes (en cajas de luz típicas de estos kioscos) de Ethel y Julius Rosenberg- acusados de comunistas y de espionaje- en el tránsito a su ejecución. En Münster utilizó, en 1987, imágenes del juicio de Klaus Barbie –miembro de la Gestapo y conocido como “El carnicero de Lyon”.

En su trabajo Adams se limita a presentar hechos, de modo que ha localizado figuras y acontecimientos controvertidos de un pasado no muy distante demostrando cómo, a pesar de haber permanecido ocultos bajo capas de silencio, todavía conllevan una carga efectiva capaz de desestabilizar los procesos de memorización (y de olvido) colectivos. Así, como Barbara Kruger o Jenny Holzer, ha utilizado los instrumentos de la publicidad para excavar en el inconsciente colectivo, señalando cómo enterramos el pasado con una excesiva velocidad a la vez que ignoramos los eventos cruciales de nuestro propio presente.

toma completa<sup>392</sup> de *Bambule* (unos 17 segundos) en 416 fotografías en blanco y negro y las distribuyó, una a una y siguiendo su secuencia original, a la gente de paso en el céntrico barrio berlinés de Kurfürstendamm. Mientras el artista distribuía las fotos una cámara de video sujeta a su brazo filmaba la operación, de modo que la “segunda” grabación de la escena se alargó hasta llegar a los 136 minutos. De este modo el suspense cinematográfico original se ve alterado y filtrado por el suspense errático del retardo de la transmisión del documento. Esto implica la fragmentación de la secuencia y así de su cadencia y desarrollo lineal temporal, que se ve sustituido por la demora de la transacción con el público y por la ruptura de la linealidad en los momentos estáticos sucesivos de las fotografías que se difunden en la acción.



Fig. 112, Dennis Adams, *Outtake*, 1998  
Fig. 113, 114 y 115 Imágenes de *Bambule*, 1970

## La transmisión del documento

El resultado de esta acción fue un vídeo en color titulado *Outtake*

---

392 Que muestra una chica adolescente que es perseguida a través de los pasillos el orfanato por dos monjas. Ésta intenta alcanzarla para cortar su cabello, como castigo por una vanidad incipiente asociada al florecimiento de su sexualidad.

(figs. 111, 112, y 118-121 ) en el que asistimos, a través de la transacción de imágenes<sup>393</sup>, a una reconstrucción de la obra de Meinhof que incluye, a su vez, el propio proceso de intercambio –enmarcado tanto por las manos del artista y del receptor como por la existencia de una toma dentro de otra. Este hecho, en el que el cuadro estático de la fotografía monocroma<sup>394</sup> se inserta en la dinámica en color del vídeo y en el marco visual que éste supone, implica la reinterpretación de una realidad pasada dentro de otra que se desarrolla en presente.

El video de Adams supone pues un *collage* en el que se acumulan estratos de temporalidad, significación y representación, que conlleva la denuncia de realidades ocultas en los procesos de interacción social<sup>395</sup>, así como una reflexión acerca de la representación de la ima-

---

393 Fotografías en b/n de unos 20x25 cm. que el artista, al traspasarlas a los viandantes, muestra hacia la cámara –de modo que podemos ver siempre la acción en las fotos como elemento central de la imagen videográfica. Por otra parte esta imagen se encuadra en el proceso de transacción en sí mismo, pues podemos ver en el video la mano del artista en la entrega de la imagen, así como la recepción o rechazo de los espectadores.

Adams permanece en silencio durante todo este proceso de manera que el audio que compone el video final es una mezcla entre los ruidos de la calle, los músicos ambulantes, el tráfico y el trasiego cotidiano en una calle principal de una gran ciudad. Por otro lado Adams vuelve al escenario que enmarcó la actividad de Meinhof, reinsertándose en su contexto y reintroduciendo y restaurando, a su vez, a la propia Meinhof en él. De este modo *Outtake* –que significa “descarte”, lo cual apela tanto al mecanismo de edición de las películas, como a la censura, como al proceso esperado tras la recepción por parte del viandante de cada fotografía- acumula una pluralidad de capas de representación, significado, temporalidad e información.

394 Aunque *Bambule* es una película en blanco y negro es importante remarcar cómo esta ausencia de color en las secuencias escogidas por Adams enfatizan su percepción como documentación de un tiempo anterior, y contrastan con el video en color final. También lo rudimentario de su desarrollo (en tomas fijas que adquieren dinamismo con el cambio de manos, como si de una referencia a las primeros secuencias cinematográficas se tratase), aluden a un tiempo pasado, por oposición con la temporalidad del video moderno que reproduce entre 25 y 29 *frames* por segundo.

395 En el año 1988 Gerhard Richter realizó una serie de 15 pinturas blanco y negro que agrupó bajo el título *Baader-Meinhof* –configurando la exposición *October 18, 1977*, que alude a las muertes de los integrantes de la banda en la cárcel- realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York, entre el 28 de septiembre de 2000 y el 30 de enero de 2001.

Las piezas, de grandes dimensiones pero de tamaños diferentes y con títulos como *Jugendbildnis* (*Retrato de Una Joven*), *Gegenüberstellung* (*Confrontación*), *Festnahme* (*Arresto*), *Erhängte* (*Colgado*), *Tote* (*Muerto*) o *Beerdigung* (*Funeral*) están basadas en fotografías del desenlace trágico de la RAF.

La propia Meinhof aparece retratada en *Jugendbildnis* (*Retrato de Una Joven*) –la fotografía proviene de unas imágenes publicitarias con motivo del estreno de *Bambule*, cuando Meinhof tenía 36 años (ver figs. 116 y 117)- y Gudrun Ensslin –la novia de Baader y cabecilla de la banda- aparece en tres ocasiones en *Gegenüberstellung* (*Confrontación*), retratada a partir de imágenes provenientes de su custodia policial.

*Festnahme* (*Arresto*) se refiere al arresto de la banda, mientras que *Erhängte* (*Colgado*) hace referencia al suicidio de Ensslin en su celda tras el fallido secuestro del avión de Lufthansa el 19 de Octubre 1977. *Tote* (*Muerto*) apela al cuerpo sin vida de Meinhof.

Con esta serie de imágenes Richter se refiere a un acontecimiento violento de la historia reciente alemana, en una exploración de la imaginería del acontecimiento del



gen en una temporalidad diferenciada de su contexto de producción.



Fig. 116, Fotografía de Ulrike Meinhof / Fig. 117, Gerhard Richter, *Jugendbildnis*, 1988. De la serie *Baader-Meinhof*.

Por otro lado, el proceso por el cual Adams libera un material que una vez fue ocultado y censurado reinterpretándolo en un nuevo marco temporal le permite experimentar con la distorsión y manipulación implícita en la publicidad y en el intercambio de información<sup>396</sup>. De este modo, las demoras en las transacciones, el rechazo o la aceptación de los viandantes, y todo lo que supone el intercambio de la información en sí mismo –que se distribuye del modo más tradicional posible, de mano en mano– supone una reinterpretación del filme de Meinhof en diferentes niveles –y no sólo de su película, sino de todo

momento. Este trabajo requiere, de nuevo, la contextualización de lo representado y el conocimiento de lo que se está viendo con el fin de trascender el aparente hermetismo de la serie. Efectivamente, para un alemán de los años 80 seguramente sería fácil interpretar la serie –pues reproduce imágenes ya elaboradas y distribuidas por los medios de comunicación– mientras que esta identificación quizá resulte más compleja para un desconocedor de los eventos.

Es interesante constatar la coincidencia en planteamientos entre Richter y Adams, pues de algún modo utilizan mecanismos no muy diferenciados para rescatar un acontecimiento enterrado en una memoria colectiva local. Es interesante recalcar aquí el uso del blanco y negro en ambos proyectos, así como el mecanismo de la instantánea, que congela el momento presente desligándolo de su devenir y convirtiéndolo en un momento corporeizado atemporal. También el uso –directo o colateral– de medios de comunicación masiva tiene una importancia crucial en estos dos proyectos, pues de esta forma apelan a los modos en que es construido nuestro imaginario y parte de nuestro conocimiento sobre el mundo.

<http://www.gerhard-richter.com> (consultado septiembre 2009) y <http://www.baader-meinhof.com/essays/Richter3.htm> para imágenes comparadas entre las fotografías documentales y las piezas de Richter (consultado septiembre 2009).

<sup>396</sup> Hay que señalar aquí como ciertas cuestiones del caso de la RAF, y en particular los suicidios de sus miembros en la cárcel así como numerosas incógnitas en torno a la propia Meinhof, han despertado más de una suspicacia en la opinión pública. Los actos de “Baader- Meinhof” fueron vistos por muchos como actuaciones lícitas y heroicas, y las sospechosas muertes de los miembros de la banda en una cárcel de máxima seguridad han rodeado este capítulo de la historia reciente alemana de un halo de misterio, que romantiza la figura del terrorista –o del que es considerado como tal. Para muchos Baader era un radical violento, un delincuente antes de generar la banda, mientras que se sospecha que Meinhof tenía un comportamiento violento inusual provocado, tal vez, por posibles lesiones cerebrales.

el caso Baader-Meinhof, que permanece oculto en la memoria alemana. Pero es de destacar como esta “transmisión del documento” tiene lugar de un modo explícitamente localizado, alejándose de la especificidad global de la publicidad, que se dirige siempre a un público globalizado –no por ello menos específico. El objetivo de Adams sin embargo es, en su acción, el ciudadano alemán, aquel a quien pertenece el acontecimiento olvidado que ahora pretende evidenciar.

En este sentido Adams actúa como un observador externo, desvinculado y alejado del contexto específico que recupera con su acción. Esta desvinculación implica una ausencia de identificación con el elemento tratado (similar a cómo Sooja no realiza sus performances en su lugar de origen), lo que permite al artista un posicionamiento crítico objetivo mayor. Este hecho es interesante, pues implica la capacidad de intervenir en realidades ajenas y en políticas culturales que, aunque tengan manifestaciones locales específicas, se definen por los modos globales en que la historia es revivida, recordada y reinterpretada en función de las nuevas imágenes que se quiere compartir de sí. Existe por tanto una articulación del sentido propio que se manifiesta entre su especificidad local y lo global de su naturaleza, lo que implica cómo los contextos específicos son transcendidos en la generación de un sentido que tiende a manifestarse al margen de su especificidad –pues éste se dirige, ahora, también, a un público mayoritario y global. Así, la construcción de sentido (de identidad) conlleva la creación de imágenes transmisibles no sólo entre los miembros de una comunidad local –a los que *pertenecen* dichas imágenes–, sino de una concebida globalmente. Es por lo tanto la audiencia de las imágenes locales la que se ha hecho global, con lo que se ha tornado imprescindible el control de lo que éstas dicen de uno.

### La recepción del documento

De esta forma, a la vez que *Outtake* supone una reflexión acerca de la temporalidad y de la memoria histórica, también es un estudio acerca de la recepción –y de la construcción de sentido. De la recepción y lectura de *Bambule* en el momento de su realización, y de la recepción de esta nueva *Bambule*, ahora ya desmembrada e inconexa y dirigida a un público que si bien es local en el momento de la acción que genera la obra de Adams, se convierte en global mediante su filmación. El hecho de la mediación mediática implica la desvinculación de la acción de su lugar y la transmisión de ésta a contextos alejados de su origen, pues ahora la acción se ha vuelto *reproducible*. Esto se relaciona, tal y como hemos mencionado, con el modo en que

la difusión global de obras como la de Alÿs trasciende, mediante su documentación, la especificidad que la generó alcanzando contextos expandidos de recepción.

Las respuestas a las transacciones de Adams resultan inestables en la esfera pública –pues no todos aceptan las fotografías que desliza entre sus manos–, mientras imágenes in-identificables alcanzan a sus receptores de manera que el intercambio es consensuado y el malentendido (la casi imposible interpretación de una imágenes descontextualizadas) se patentiza mientras que la comunicación se congela –en el instante de la recepción de una imagen que somos ya incapaces de interpretar. Así, *Bambule* genera un discurso que trasciende su propia realidad como documento semificcional, incidiendo con claridad tanto en los conflictos de poder y en la violencia ejercida sobre el otro (en la secuencia escogida una joven es acosada por dos figuras que representan el estamento religioso que legitima su agresión) como en la dificultad de comprender y asimilar contextos de elaboración de sentido a partir de imágenes deslocalizadas y alejadas de su producción.

El video de Adams captura además la percepción y recepción del contacto humano, evidenciando cómo los circuitos de transmisión de la información se canalizan hacia la creación de un inconsciente cultural colectivo difuso. El receptor se ve así confrontado a la complejidad del mundo y a su propia reacción. Efectivamente, en la transmisión de actualidad y de información, a la que estamos cada vez más acostumbrados, se da un consenso explícito a lo largo de la cadena de comunicación entre el que envía y el que recibe, sin que por ello exista entendimiento. En este sentido el mecanismo de intercambio de información de mano en mano que utiliza el artista –muy cercano a la propaganda– evidencia a su vez las nociones de poder y control político que subyacen en la transmisión cultural y determina la fragilidad de los flujos de creación de un consenso localizado.

*Outtake* reincide de este modo en la desconexión entre el público y la obra en un proceso que supone a la vez una ganancia en la esfera pública –una liberación de lo oculto por la censura– y una pérdida en el control privado. Así, cuando Adams recupera un fragmento censurado de un filme reciente se interesa en cómo éste interfirió en políticas culturales amplias, evidenciando la institucionalización que sufre la cultura, que fuerza a aceptar lo que vemos aceptado y a rechazar lo que es rechazado –de modo que con sus piezas busca trabajar en ese espacio maleable de lo que es público, evidenciando los mecanismos de generación de consenso, conocimiento, memoria colectiva y de un pensamiento autónomo.

En este sentido los trabajos de Adams inciden en políticas culturales globalizadas, despegándose de su especificidad local para observar una tendencia globalizada de construcción de un sentido consensuadamente conciliador.

### El tiempo local fragmentado

Pero para Adams esta pieza es ante todo una reflexión sobre el concepto del tiempo, un tiempo que se altera con la transacción en el espacio público, tal y como ocurría ya con la pieza de Sooja<sup>397</sup>. Así la temporalidad, que se ve dilatada en la *refilmación* de la toma, sirve como una metáfora que se dirige a la memoria colectiva de la historia alemana –una memoria que en cambio trasciende ya al pueblo alemán para referirse a todo aquello convenientemente olvidado en las memorias colectivas de muchos (casi todos) otros-, y que se manifiesta como una pérdida irrevocable de sentido y comprensión.

Por un lado, la descomposición de una secuencia lineal implícita en el film original de Meinhof en 416 fotografías conlleva una ruptura radical y la separación del detalle de su contexto, lo que implica la autonomía del fragmento<sup>398</sup> y el fin del discurso lineal. Pero por otro, su distribución en el espacio público supone tanto la recuperación de lo olvidado como la dilución, de nuevo, de la historia y la pérdida de la memoria en el tráfico humano del presente en que se realiza la acción.

Este hecho enfatiza nuestra propia comprensión –o incompreensión- del acontecimiento, que se desarrolla en la instantaneidad de la transacción y se deshace en la continuidad de un presente sobre el que sólo podemos incidir fragmentariamente y por un escaso, cada vez más escaso, momento.

De este modo, si la descomposición de *Bambule* detiene la tem-

---

397 En este sentido, como las piezas de la artista coreana, *Outtake* adquiere parte de su sentido como pieza preformativa en el espacio público, y es esta acción la que configura la imagen videográfica. Es interesante señalar cómo el mecanismo por el que Adams registra la toma de *Bambule*, así como su apariencia final –en esa suerte de collage en el que contrastan imágenes en b/n y color, así como encuadres estáticos dentro del movimiento- refuerzan los contenidos de la obra, duplicando los mecanismos activados durante la performance (la estratificación de temporalidades y significados). De este modo, desde mi punto de vista, la acción es inseparable del video final.

398 Esta autonomía es aquí más que confusa, lo que potencia la fragmentación de la distribución de la información que se equipara a la inmediatez de la actualidad. Así es evidente que para la mayoría de los transeúntes a los que Adams entregó secuencias de *Bambule* la imagen que estaban viendo resultaba desconocida. Y tal vez intercambiable. Este hecho enfatiza la desestabilización del receptor, que desconoce la procedencia de las imágenes a la vez que evidencia la necesidad de contextualización de la información y la fragilidad y maleabilidad del receptor.

poralidad cinematográfica y su linealidad de manera que dilata cada instante haciendo que éste adquiriera corporeidad, dimensión e importancia, el consumo y la transmisión de cada una de esas imágenes, de cada *momentum*, reincide de nuevo en la desaparición y en el olvido, potenciando la desconexión entre la memoria cultural, el pasado histórico y nuestro presente casi atemporal.

La pieza supone así una breve intersección entre la memoria cultural y el espacio físico del público, al que paradójicamente pertenece la memoria ya olvidada. Se evidencia de este modo, una vez más, la ruptura secuencial de nuestra realidad y nuestro acceso parcial a ella, donde la fisura entre cada esfera funcional se agudiza a la vez que el devenir histórico –formado ya mediante collages de fragmentos dispuestos sincrónicamente- sigue su paso sin apenas afectarnos.

### La alienación en el espacio público

Por otra parte, cuando el artista escoge una secuencia que muestra a una adolescente aterrorizada que escapa de dos monjas está tomando la decisión de transmitir un material que a su vez representa, en sí mismo, un choque con ciertas estructuras dominantes de poder –y la violencia que ello conlleva. No son *frames* aleatorios los que Adams transmite, sino el apogeo de un acto de agresión. El hecho de que el receptor no pueda contrastar la imagen recibida con la secuencia anterior ni con la siguiente genera una tensión que evidencia la fragilidad de nuestra comprensión, y enfatiza la desorientación individual en el espacio global de la (des)información pública.

La cuestión es entonces, para Adams, hasta qué punto nos encontramos alienados del entorno en el que interactuamos y cómo localizamos los frágiles momentos de la reconexión. En la operación de entrega entre el artista y el viandante de un documento metafórico<sup>399</sup> configurador de la identidad colectiva alemana se produce el

---

399 Desde mi punto de vista Adams utiliza *Bambule* para referirse a la realidad Meinhof desde diferentes ángulos, con el fin extender su eficacia a un terreno mayor. Por un lado despierta y actualiza una parte constitutiva de la historia alemana (la realidad de la RAF) que permanece oculta en la memoria, disimulada por los mecanismos de control de transmisión de la información, y por otro se refiere a la historia de la propia Meinhof. Aquí por una parte muestra una Meinhof previa a su vinculación con el grupo, hecho en ocasiones desconocido, y por otro lado reactualiza la denuncia de la censura, lo cual se relaciona de nuevo con la publicidad de la información y con la transmisión del acontecimiento. Efectivamente no debemos olvidar el propio contenido de *Bambule* –éste fue un filme de denuncia de la autoridad, basado en documentación fidedigna, que sacaba a la luz realidades ocultas del poder institucional alemán. Así dentro del proyecto de denuncia del caso Meinhof Adams introduce otras denuncias, haciendo visibles diversas manifestaciones de poder de la por entonces República Federal de Alemania.

*Outtake* es entonces de una especie de cadena de acontecimientos que va mucho

instante de conexión, rescatándose del olvido una historia enterrada, que puede ser así representada y recolectada, quizá, eso sí, sólo en la duración instantánea del intercambio. El marco de la transacción enfatiza la conexión entre el dar y el recibir del documento, que es recapturado en una nueva toma de video que devuelve al fragmento a su situación configuradora de una entidad o narratividad mayor.

Pero lo que no parece claro es que la historia implícita en las tomas pueda ser restaurada ni reinterpretada en los términos en que una vez tuvo lugar. Adams, por ello, no puede utilizar el film completo original de Meinhof sino sólo un fragmento. Y no puede, tampoco, devolverle su coherencia como una secuencia en desarrollo lineal convencional y progresivo. Bambule no puede ser ya una historia fluida con un desarrollo coherente, con un principio y un final, si lo que se quiere con ella es denunciar lo que oculta: la realidad del caso Meinhof, su destierro al olvido y su comprensión parcial –y sobretudo cómo los mecanismos de creación de identidades colectivas tienden a ocultar lo inconveniente, generado imágenes consensuadas, exportables y transmisibles.



Figs. 118 y 119, Dennis Adams, *Outtake*, 1998

### El espacio intervenido de la ciudad

Así su pieza se desarrolla en el espacio público de la ciudad constatando como éste se encuentra compuesto de realidades diversificadas que se entrecruzan en raras ocasiones –como la celebrada en *Outtake*– y que cuentan de un modo desigual en los modos en que la sociedad se representa a sí misma y crea su sentido como grupo social. De esta manera la ciudad está formada por barreras invisibles

---

mas allá de la censura de un documento cinematográfico, tal y como parece en una primera confrontación con la pieza.

que separan, aíslan y ocultan, más que por realidades múltiples co-existentes, de modo que su representación es más el resultado del desplazamiento de la capacidad de representación de los grupos<sup>400</sup>.

Según José Miguel G. Cortés<sup>401</sup>, la ciudad es fuente de dos particulares temores: a la desigualdad social –que ya constatamos en la obra de Geers y Muntadas- y al desconocimiento del otro y a la pérdida de identidad personal. Esto conlleva una reestructuración del espacio de la ciudad mediante medidas de control que pretenden garantizar la seguridad en todo momento, pero que en realidad separan, mediante tecnologías del orden, el natural espacio compartido de la urbe tradicional. Éste se fragmenta primero mediante estructuras arquitectónicas de todo tipo (tal y como hemos visto ya) y después, paulatinamente, mediante sofisticadas estructuras tecnológicas casi imperceptibles. De este modo la plaza pública es cada vez menos pública y está más teledirigidamente controlada.

La ciudad es así tanto un lugar producido como un espacio de creación de significados productivos, de manera que la única posibilidad de interferencia en la creación del sentido social –y del consenso- se debe dar en el lugar público de la interacción. Este sentido se crea, por su parte, interiormente y en referencia a coordenadas específicas locales que en ocasiones son o bien obviadas, o bien desconocidas por la mayoría.

Así, si la política del consenso asegura el buen funcionamiento de la sociedad y de la vida pública de la ciudad no es por la creencia expandida en el papel regulador del Estado. La función real de éste no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad –basado en la aceptación de que cada ser humano es único- sino la defensa de la propiedad privada y del origen del conflicto. Es por ello que intervenciones como la de Adams se hacen más pertinentes que nunca, ya que redefinen el espacio de la obra de arte no como la manifestación de la sensibilidad privada en un espacio público, sino como el lugar de la confrontación política (manifestando una preocupación radical en los modos de producción de sentido colectivos).

Esto demuestra la especificidad política inherente al lugar, hecho que se manifiesta aquí no sólo por la vuelta de Adams a los *lugares* transitados por Meinhof, sino por lo que supone su transacción en el espacio. Adams interrumpe una y otra vez el espacio privado del viandante para atravesarlo, confrontándolo, con su memoria histórica.

---

400 Martha Rosler, "Si vivieras aquí", en Paloma Blanco ed. Al., op. cit., p. 175.

401 *La ciudad cautiva. Orden y vigilancia en el espacio urbano*, Akal, Madrid, 2010.



Por eso hemos mencionado antes la pérdida que supone esta pieza del control privado. La historia de Meinhof y su película *Bambule* han estallado en 416 fragmentos imposibles ya de controlar, que se han dispersado fuera del alcance del control político consensuado.

Efectivamente la memoria colectiva se ha destapado en una ruptura múltiple que atraviesa incontables capas que interfieren, por su parte, en esferas privadas. Cuando Adams expone a la luz acontecimientos controvertidos silenciados de nuestro pasado reciente está evidenciando cómo éstos resuenan también en esferas que van más allá de lo público, compartido y sincronizado, para insertarse en nuestra propia producción de sentido. Lo público ha dejado ya de ser algo que pertenece a la esfera de la plaza para convertirse en un elemento inherente a nuestra percepción y construcción individual, donde los espacios cada vez son más indiferenciados.



Fig. 120, Dennis Adams distribuyendo las imágenes y filmando *Outtake*, 1998

### La creación de sentido

De esta forma, las políticas de creación de sentido individual tienen que ver con las interacciones mediatizadas con el otro, de modo que no se puede marcar una firme separación entre los espacios, que cada vez se articulan más como lugares políticos.

En el momento en que la propaganda política, la publicidad o una de las imágenes de Adams llega a nuestras manos, también se está generando un sentido individual que puede ser, o no, reforzado en el espacio de trasiego con los otros. En términos generales nuestra propia percepción como grupo tiende a limar toda diferencia, creando un cuerpo representativo purificado que se universaliza convenientemente con el fin de reforzar el sentimiento general de armonía y acuerdo. Es mediante acciones como la de Adams, que inciden en las fisuras de la conformidad, cuando se evidencia lo ficticio de esta identidad compartida.

Otro hecho interesante de la pieza de Adams es que, por la frag-

mentación que introduce y por la descomposición de la secuencia temporal de los 17 segundos de *Bambule* corrobora cómo nuestras identidades contemporáneas, tanto individuales como colectivas, son ahora identidades del bricolaje, compuestas de fragmentos forzosamente sincronizados, deslavazados, independientes, descontextualizados.

Esto evidencia cómo las secuencias temporales en que nos envolvemos son en realidad sucesiones de instantes que se continúan, enfatizando nuestra percepción actual de la importancia de la inmediatez del momento presente. Este hecho enlaza a su vez con el concepto de *actualidad* que ya hemos comentado y con la noción de novedad. Lo real es ahora una reinvención perpetua y constante, desarraigada de su pasado y ajena a un futuro inexistente que, por otro lado, nunca es capaz ya de llegar.

Una observación parcial de la acción de Adams puede llevarnos a concluir cómo *Outtake* refuerza esta instantaneidad y fragmentación –ya hemos comentado la dificultad de *reconocer* las referencias implícitas en las imágenes distribuidas a los viandantes– por la repetición del mecanismo de separación. Pero, desde mi punto de vista, la importancia de la obra de Adams es que demuestra cómo sí existe un contexto, una raíz, un sentido y una duración en la generación de la comprensión y del conocimiento, y cómo la instantaneidad no es más que una distracción del verdadero sentido que subyace en la experiencia.

En este sentido *A Needle Woman* (ver capítulo 3. 3. 2, página 215 y siguientes) manifiesta también cómo existe una temporalidad local y concreta, centrada interiormente, susceptible de insertarse tanto en un tiempo dilatado y global definido por las leyes del capital (que pertenece y se instala en la exterioridad) como en un devenir compartido, interior y ajeno a la globalización capitalista, que se define por su esencialidad –y que es inherentemente compartido por el común de la humanidad. La acción de Sooja desmiente de este modo una sincronización exclusiva del mundo global, afirmando la posibilidad de establecer narrativas ajenas a la homogeneidad global –y positivamente, a su vez, esta noción en aras de lo compartido.

Por otra parte en la obra de Adams se radicaliza también la crítica al mensaje propagandístico y publicitario implícito también en su obra, pues demuestra cómo el instante –que tal vez no permanezca más que unos segundos en nuestra vivencia cotidiana– no sólo nos afecta, sino que es la sombra visible de una compleja realidad que subyace tras ellos.

Desde mi punto de vista la pieza de Adams supone una piedra de toque que evidencia cómo los flujos temporales descompuestos que actúan en diversos niveles, paralelos, sin apenas entrecruzarse, dominan nuestra realidad. Estas secuencias temporales tienen importancia en cuanto que son manifestaciones de nuestro ser y de nuestro estar en el mundo –y de nuestra comprensión de nosotros mismos en él- y que cada vez se comprenden más en términos de instantaneidad.

Es la ubicuidad moderna y el presente perpetuo continuado lo que marca hoy día nuestra existencia, alejándonos cada vez más de la comprensión del ser en términos de duración, de proceso, de devenir. La comunicación instantánea, que hace que todo sea cognoscible, transparente y dominable, es para Paul Virilio, ya lo hemos visto, el origen de la paz –y del consenso- total. Pero el consenso no es más que un monitoreo expandido que ha devenido en proteccionismo social.

Finalmente si algo demuestra Adams es cómo los contextos temporales locales de creación de sentido no se refieren ya a una identidad específicamente generada, sino a la sincronización de fragmentos que se entrelazan en lo globalizado de su recepción. Esto implica la imposibilidad de abarcar una realidad específica desde lo abstracto de una mirada lejana, que tiende a ser global y a restaurar una imagen vacía que omite la importancia de la fragmentación, generando aquellas imágenes de los mapas, sincrónicas y (no)fisuradas a las que nos referíamos al inicio de esta exposición.



Fig. 121, Dennis Adams, *Outtake*, 1998

Todo esto se relaciona con la obra de Sooja que acabamos de citar, que se concibió como un ejercicio que puede considerarse tanto la *inserción* como la *abstracción* de lo propio en la dispersión de una serie de contextos repetitivamente específicos que se tornarán, paradójicamente, casi deslocalizados. Esta serie de *acciones* sin contenido se articulaban, como la pieza de Adams, entre el *ahora* de cada *aquí* retratado (bien sea cada fotograma de *Bambule*, bien cada emplazamiento de Sooja) y un significado compartido que se deslocaliza globalmente más allá de toda noción de especificidad. Es así la recepción global de la imagen la que está ahora en juego, evidenciando contextos de generación de sentido que se articulan, una vez más, entre un desarrollo temporal global sincronizado y la fragmentación de la especificidad.



## 4. 7. CONSTRUYENDO UN EPÍLOGO

### 4. 7. 1. *MAGICIENS DE LA TERRE*, DE NUEVO

Quisiera retomar aquí, a modo de casi epílogo final, una de las cuestiones fundamentales que supusieron el inicio de esta investigación: se trata de la muestra *Magos de la Tierra*<sup>402</sup>. Esta exposición, su tesis y lo que ha supuesto en términos de construcción de la alteridad en el mundo del arte –y que incide en cómo la comprensión de lo local *versus* lo global como dicotomía, como divergencia, resulta paradójica- puede servir para reconocer cómo los patrones de inclusión (de lo cercano en un mundo global, o de lo lejano en uno localizado) tienen que ver con la construcción de imágenes adecuadas, sincrónicas, desdiferenciadoras y *visiblemente* compartidas, implicando una utilización desviada de la ya “famosa” definición del *mundo como un todo*. Esta desviación supone la ocultación deliberada de cómo el paso de los modelos conceptuales de conocimiento a la experiencia conllevan una fisura irreconciliable entre el lugar ideal y el irregular de los hechos. Esto es así, tal y como se ha ido desarrollando a lo largo de esta tesis, por la incapacidad manifiesta de abandonar *modelos* de relación no sólo con el mundo sino respecto a nosotros mismos. Así, cuando se torna urgente transformar una cultura local –alejada de contextos occidentalizados de modernización- en una cultura equiparable a nuestra noción occidental, se está ocultando un proceso de comprensión de uno mismo que continúa desarrollándose en términos de una identidad específicamente opuesta a lo otro que se “pretende” asimilar –(eso sí, desde el paternalismo de soberanías que no se pueden ocultar bajo falacias como la homogeneización del estado del bienestar).

### ***Magiciens de la Terre***

Así, parte de las secuelas de este estado de la cuestión se vertieron en muestras relevantes como *Magiciens de la Terre* que, aunque apareció como un importante desafío del orden colonial señalando la disolución de este tipo de ordenamiento mundial, instrumentalizó, paradójicamente, la interpretación del mundo colonial del otro cultural en la mera reacción a los artistas no-europeos. Este utilitarismo adquiriría (y adquiere) así su sentido en tanto que discurso binario de

---

402 Ver el capítulo 1. 2 de la INTRODUCCIÓN, página 11 y siguientes.

oposición, de manera que la cultura colonial sigue reinterpretándose en base al discurso dominante del occidental<sup>403</sup>.

Tras *Magiciens*, la *Documenta X* fue tal vez la segunda gran exposición de arte contemporáneo que se refiriera explícitamente al tema de la globalización –alejándose de medios artísticos tradicionales y enfatizando proyectos en nuevos medios, incluyendo varios en la red. En este caso la muestra, articulada en una exposición, 100 conferencias –que tuvieron lugar a lo largo de los 100 días que durara la *Documenta*- y un libro, pretendía reflexionar sobre las prácticas culturales contemporáneas sin privilegiar el objeto artístico y enfatizando la importancia de las teorías *postcoloniales* para legitimar una “inclusión” del otro bajo paradigmas completamente occidentalizados, mitigando toda sospecha en esta operación.

Bajo esta premisa se enfatizó la discusión política sobre la globalización, sin pretender ofrecer un sondeo sobre las prácticas culturales de cada nación sino reposicionando el arte contemporáneo frente a las prácticas culturales concebidas como un todo. En este sentido, si bien es cierto que la muestra se focalizó en el arte occidental europeo y americano, fundamentalmente, y en el devenir histórico concreto de dichas civilizaciones –principalmente tras eventos como la segunda guerra mundial o mayo del 68-, sí pretendió tener en cuenta otras culturas específicas –como la africana contemporánea o la musulmana- que no eran fácilmente integrables en el contexto del “arte contemporáneo” más general. Así, ciertas consideraciones de los artistas no occidentales desde el punto de vista de la otredad exótica parecían recuperar algunas de las nociones ya introducidas por *Magiciens*<sup>404</sup> manteniendo posicionamientos occidentalizados de una mal entendi-

---

403 De modo similar, teóricos como Catherine David, en su ya comentada *Documenta X* y posteriormente en trabajos como “Representaciones Árabes Contemporáneas”, que realiza desde 1998, o el comisariado de la plataforma ADACH en la 53 edición de la bienal de Venecia (2009) –que supuso un punto de encuentro, reflexión y sondeo para la producción artística tanto de Abu Dhabi como de los Emiratos Árabes Unidos- inciden en la importancia del fin de la hegemonía artística occidental. Pero, paradójicamente, el énfasis de este hecho parece obviar la especificidad de las manifestaciones culturales no occidentales, trasladando el prima de reflexión de nuestra modernidad occidental a cultural alejadas de ésta.

404 La *Documenta* posterior, la 11 (2002), cuyo director artístico fue Okwui Enwezor, exploró con mayor profundidad la situación de aquellos lugares considerados hasta poco tiempo antes como la periferia (pero que ya empezaban a entenderse más desde el punto de vista de la emergencia del lugar local frente al auge de la globalización). Así fueron numerosos los artistas y proyectos que se desplazaban de lo específicamente occidental, integrando arte africano, oriental, musulmán, latinoamericano, etc. –aunque en la mayoría de los casos a través de artistas plenamente incorporados en el circuito del arte contemporáneo más occidentalizado. En esta muestra lo local –vinculado con lo tradicional, lo folclórico, lo tópico y lo social- se abordaba desde el punto de vista de la problemática como la guerra, los conflictos armados o las diferentes acepciones de lo que supone el estado de excepción.



da incorporación del otro.

Para Frederic Jameson<sup>405</sup> las estructuras culturales que aparecen en principio como respuestas vitales a problemas estructurales o infraestructurales y que buscan resolver contradicciones fundamentales, tienden a cristalizar en patrones que se convierten en partes estructurales y objetivas de una nueva construcción social destinada a ser confrontada en sucesivas generaciones. De este modo lo que una vez fue parte de una solución se convierte en un elemento integrante de un nuevo conflicto –demostrándose así, además, la tendencia de las estructuras de conocimiento a generar, en su proceso autorreflexivo, nuevas realidades que deriven de éstas, y no al revés.

Así, si bien es cierto que *Magiciens de la Terre* inició una controversia que estableció la relectura crítica de las esferas de las que provienen artistas que ya hemos mencionado como Tshibumba, Kengez o Samba –que para Enwezor<sup>406</sup> pertenecen a los efectos del derrumbamiento de la unión soviética en el tercer mundo y al exceso de manipulación durante la guerra fría- no parece que supusiera una legitimación real de la diversidad sino más bien una evidencia de la dificultad de establecer una mirada y un paradigma de pensamiento alejado de la universalidad (blanca, colonizadora y occidental) y del paternalismo blanco.

Incluso si consideramos cómo “la alienación del colonialismo supone tanto el hecho objetivo de la dependencia (económica, política, cultural y religiosa) como el proceso subjetivo de auto-victimización del dominado” y que “el colonizado internaliza los estereotipos raciales impuestos, en particular las actitudes hacia la tecnología, la cultura, el lenguaje”<sup>407</sup>, veremos lo complejo que resulta el discernimiento de la ideología blanca de la propia construcción cultural e identitaria del colonizado.

En este sentido la modernidad en África supuso una sistematización por la que se aplicaron normas, valores y estructuras modernas sobre territorios colonizados, de modo que se potenció la ambivalencia y alienación de un desarrollo cultural africano independiente de la

---

405 Frederic Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” en *Social Text*, Duke University Press, Columbia University, Nueva York, n° 15, Otoño, 1986, pp. 65-88 citado en Roland Robertson, *Social Theory*, p. 77.

406 Okwui Enwezor, “Trickster Urbanism”, p. 91.

407 V.Y. Mudimbe, *The invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, James Currey, Londres, 1988, p. 93, citado en Okwui Enwezor “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. An Introduction” en Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century*, p. 11.

visión del colonizador –pues los mismos colonizados se percibían a sí mismos a través de la mirada del blanco dominador.

Por otra parte ya venimos comentando cómo dentro de los propios sistemas de mundo modernos ha surgido una crisis que socava los principios sobre los que se alzaba la ideología de la modernización –el sujeto fuerte occidental, el tiempo lineal continuado, la creencia en el progreso indefinido, la noción de superioridad sobre lo primitivo– de modo que las exclusiones y marginaciones de nuestro ayer están reestructurando no sólo nuestro presente, sino también el modo de concebir nuestro pasado.

### **La *carencia* del otro**

En este sentido *Magiciens* surgió como un paradigma de toda esta disolución, presentando en el contexto de la “alta cultura” obras alejadas de esta epistemología y de esta concepción. Quizá la complejidad mayor y la más grave de las ambigüedades que surgieron con la muestra consista en la necesidad de repetir y reforzar un marco de comprensión y de conocimiento de los artefactos (artísticos, sociales o étnicos) ajenos a la cultura occidental desde esta visión. No existe un cambio epistemológico posible, ni la generación de un pensamiento independiente en el contexto de la asimilación de la cultura-otra en base a los mismos paradigmas que sirven para certificar y legitimar la cultura propia.

Si bien no es mi intención entrar aquí en profundidad en lo que dicha exhibición supuso, sí puede servir para reflexionar acerca de los mecanismos por los cuales la *Historia* de Tshibumba acaba perteneciendo a la colección de un museo occidental, o por qué la obra de Chéri Samba y de Kingelez pasan a engrosar las listas de los coleccionistas<sup>408</sup> de arte occidentales, mostrándose en los mayores museos de todo el mundo.

Por supuesto no existe nada negativo en todo esto y no pretendo evidenciar la legitimidad de concebir la obra de los artistas ajenos a la cultura occidental como “alta cultura” pero sí me pregunto cuál es la carencia por la cual somos incapaces de reconocer las manifestacio-

---

408 La colección de Jean Pigozzi, que carece de serie propia pero que ha podido ser vista en numerosos museos de arte contemporáneo de primera línea –como en la TATE Modern de Londres (2007-2008), en el Museo Guggenheim de Bilbao (2006-2007)- o en eventos relevantes como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, es una de las mayores y mas extensas colecciones de arte africano contemporáneo y su misión es situar a estos artistas dentro del circuito artístico internacional actual. El asesor y eje curatorial de la colección es André Magnin, que trabajó con Jean-Hubert Martin en *Magiciens de la Terre* –ocupándose de los artistas provenientes del continente africano.

nes culturales del Otro desde un prisma diferente al de nuestro propio paradigma-*baldaquín* occidental. Este hecho demuestra, de nuevo, la proyección de una mirada globalizadora que se focaliza sobre localidades concretas sin tener en cuenta su especificidad histórica, social o territorial.

Así, una vez más, parece que no nos queda otra opción que utilizar al Otro, aún, como un espejo de nuestra propia identidad, pues si éste es modernizable y si su cultura puede elevarse para constituir una identidad nacional –obsesión del hombre moderno occidental- tal vez no sea tan amenazante.

Mi temor es que en todas estas operaciones de “apropiación” del artefacto cultural de la otredad no exista el reconocimiento de un devenir histórico y circunstancial diferente, que no inferior, al propio. Quizá lo que ocurra es que asistimos a la manifestación de un mecanismo paternalista por el cual se pretende purificar una diferencia sin que por ello el otro deje de ser la figura de la alteridad<sup>409</sup>.

El paradigma por el que nos enfrentamos entonces a toda producción cultural ajena no se enraíza en sus propias circunstancias, sino en un discurso bipolar por el que la modernidad es siempre superior a lo concebido como lo primitivo. El problema radica, pues, en la imposibilidad de superar la supuesta carencia del otro.

### **La recepción del arte “no-occidental”**

Pero, por otra parte, quizá la clave para dilucidar esta paradójica y compleja situación radique en una simple pregunta: ¿quién es el público del arte y de la literatura africanos? Y, ¿qué se espera de los artistas no occidentales? Y más aún, ¿qué esperan dichos artistas del público occidental?

Hay también algo de la promesa de la figura del artista de la mod-

---

409 Es curioso reflexionar sobre un interesante hecho. Mientras que los artistas de vanguardia en Europa hablan de la importancia estética y conceptual que el arte africano –etnográfico- tuvo sobre su trabajo, lo verdaderamente relevante es cómo los africanos contemporáneos estaban realizando “arte occidental”. El desarrollo del arte moderno en la África colonial fue muy lento (introducido por un lado por las “escuelas de arte para turistas” y por otro por la creciente modernidad estética –en forma de pósters, carteles, películas, libros), pues la subjetividad artística moderna está ligada a la independencia política, lo cual era antitético del colonialismo. Las secuelas de la dominación introdujeron además la problemática de la originalidad y de la mímica, que deniegan todo agenciamiento posible por parte del arte africano. La asunción de que la cultura europea ofrece la medida para la excelencia ejemplifica así la arrogancia colonialista.

Chika Okeke, “Modern African Art”, en Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century*, p. 29.

ernidad dentro de la auto-aceptación que ciertos artistas africanos desarrollan de sí mismos en el contexto de su asimilación en el mundo del arte global. Así no se trata solamente de que el blanco proyecte una cierta imagen del no occidental sobre éste, sino que dicha imagen es en ocasiones asimilada y querida también por el otro, por lo que esto supone en términos de legitimidad y de posicionamiento más allá de su propia localidad –que busca insertarse en una esfera reconocidamente global. De este modo ciertos artefactos son elaborados, como ya lo fueron las pinturas para turistas, con el fin de mantener la imagen de la africanidad que el espectador blanco espera encontrar.

Así, aunque el Tropenmuseum –que posee la serie completa de Tshibumba- esté dedicado en exclusiva a la cultura no occidental, me pregunto cuál es la diferencia que plantea de aquellos expertos que, con el desarrollo etnográfico, dilucidaban qué tipo de artefactos pasaban a tener un valor superior del resto y cuáles eran así susceptibles de convertirse en “arte”. De un modo semejante me pregunto qué tipo de *ventana-mental portátil* despliegan comisarios como André Magnin –sin intención de posicionarme contra su actividad- a la hora de seleccionar en un caso los artistas de *Magiciens* o en otro las obras de la colección Pigozzi. Y finalmente me pregunto la reacción de los artistas africanos ante todas estas transacciones.

Cuando Tshibumba empezó a realizar sus pinturas, antes de conocer a Johannes Fabian, dirigía sus cuadros a su pueblo, tal y como hacían los pintores populares del momento. Pero desde su encuentro con Fabian el espectador potencial pasó a ser el hombre blanco. Primero el antropólogo y luego un espectador difuso, más numeroso, interesado en la *autenticidad* de una cultura local diversa a la propia.

Este mecanismo de etiquetado, que opera en parte entre los comisarios y marchantes occidentales de arte no occidental y que es, en ocasiones, asimilado por los artistas –en este caso africanos- tiene una importancia efectiva y directa sobretodo en cuestiones de mercado. Los modelos que se enseñaban a pintar en los talleres de “arte para turistas” correspondían a aquellos más solicitados por los compradores blancos, del mismo modo que la iconografía que representaba al *negro salvaje* en las postales de ocio se relacionaban directamente con la imagen que los blancos esperaban encontrar de éstos.

Hay por lo tanto un nexo indisoluble entre la producción artística local y lo que se espera de ella en términos de adecuación a una imagen construida desde fuera de la alteridad la cual está ligada, a su vez, a cuestiones mercantiles globalizadas. Se trata en resumidas cuentas de la construcción de imaginarios exportables y accesibles,

susceptibles de circundar el globo en términos de un rédito desvinculado ya de sus coordenadas de producción.



#### 4. 7. 2. UN POSIBLE PAPEL DEL ARTISTA: DESVELAR

Por todo lo visto hasta ahora puede deducirse que vivimos en un mundo centrado en la dispersión de contenidos cada vez más asimilables en términos de una inespecificidad mal comprendida donde lo local y lo global se manifiestan como mecanismos de identificación –y de identidad- que tienden a definir posicionamientos ligados a la seguridad que otorgan modelos de conocimiento –y de reconocimiento- del mundo ya muy explotados. De este modo, el auge de los localismos en un mundo global responde a una inherente tendencia a construir comunidades vivibles centradas interiormente, lo cual contrasta con la realidad global y supone la no aceptación de la globalización como la intensificación de una consciencia mundial (y su reducción a cuestiones financieras, por otra parte muy presentes).

Lo paradójico es cómo todas estas actitudes obvian lo ya visto: por un lado que lo local y lo global ponen en marcha mecanismos de producción y de comprensión del mundo –y de uno mismo- que ni son tan novedosos ni tan diferenciados; y por otro que la fractura entre lo real y lo imaginado (o pensado) supone cómo el posicionamiento individual y social compartido se ha de construir entre la interioridad específica (e irregular) de lo local y la exterioridad difusa de un mundo centrado cada vez más globalmente.

En este sentido, el papel de los artistas podría ser señalar toda esta complejidad en la que vivimos inmersos, y enfatizar la frivolidad con que se legitiman posicionamientos absolutos e inequívocos –que tienden a generar comprensiones estereotipadas de un mundo en ocasiones malamente compartido y casi siempre atravesado por linajes de poder descentralizados e inidentificables. Así, surge en el arte la necesidad de adoptar un lugar crítico con la generación de sentido y la creación de conocimiento pues, como ya vimos, en estos procesos existe una inercia a ratificar tesis previas a su aplicación –y comprensión- en lo específico a tratar. Es así la observación y el desvelo –a-propagandístico- de nuestros procesos de convergencia de significados lo que, quizá, debiera perseguirse en un arte que nunca dejó de producir un pensamiento *a priori* independiente de todos los demás mecanismos de conocimiento que aplicamos sobre el mundo.

#### **La obra de Pushwagner**

Siguiendo esta línea de pensamiento quisiera referirme aquí, a modo de reflexión final, a la interesante obra del artista noruego Pus-



hwagner *Soft City* (figs. 122 -124), realizada entre 1969 y 1975.



Figs. 122 y 123, Pushwagner, *Soft City*, 1969-1975.  
*Where is the mind when the body is here?/ Standing Up*

Con su propio nombre artístico como un juego de palabras, como un comentario ácido sobre nuestra consumista sociedad (*push wagon* significa *carrito de la compra* y de ahí se nominaliza hasta ser un *pushwagner*), este artista relata, en un cómic gráfico de más de ciento cincuenta hojas, la vida cotidiana y mecanizada de una familia moderna cualquiera.

El relato se inicia en la singularidad del interior doméstico de una familia en Londres, para extenderse al exterior donde acontece una vida rutinaria marcada por un ritmo robótico y productivo, donde todos los personajes (ya no el protagonista mítico y singular que apaga su despertador en las primeras viñetas) son saludados desde la ventana por esposas idénticas, que sostienen un hijo similar, visten del mismo modo, suben a sus coches en el mismo momento, van al lugar de trabajo en un tiempo y de manera únicas, realizan exactamente una idéntica labor, para regresar de su trabajo puntualmente y seguir con una rutina casera –de nuevo en un espacio interior y sagrado, eso sí- consistente en velar por el niño que duerme, cenar frugalmente y ver la televisión en compañía de su esposa. A una cierta hora, que coincide con la de los demás hogares mundiales, la pareja se prepara para acostarse, se asea, se introduce en la cama y ahí acaba su día. En el mismo lugar y momento en que comenzó.

Imágenes rotundas y contundentes, repetitivas, que se organizan como patrones que se multiplican hasta el infinito, trazadas por un hábil rotulador, sólo con trazos de línea y en blanco y negro, transmiten a la perfección la homogeneidad de la vida cotidiana. Esta cotidianidad, con la que uno mismo se puede identificar, se ve reforzada por

la repetición, casi mecánica, que trasciende la localidad del lugar para instalarse en un espacio global. Pero no se trata de una globalidad impuesta por las leyes de la globalización capitalista y tecnológica actual, sino de la globalidad del común de la humanidad. El hecho global se refiere aquí a la falta total de originalidad de la vida cotidiana, a su automatismo y a su mecanicidad, que se desarrolla, por otra parte, en el escenario deshumanizado de la gran ciudad<sup>410</sup>.

Este escenario podría entenderse, a su vez, como un lugar intercambiable, como un *no-lugar*. Pero no es éste el que hace que los personajes de Pushwagner sean anónimos, sino el despliegue de una actividad mecánicamente similar. Así, nuestra propia vida, en blanco y negro, es exactamente igual que la de cualquier otro. En Pushwagner “el otro” no es diferente de “el mismo” ya que parecen haber sido hechos con el mismo molde. Pero, ¿es esto culpa de la globalización? Quizá sea más bien que la vida en sí misma está configurada de esa manera, de un modo similar en todas sus acepciones y emplazamientos. Se desvela entonces cómo es tal vez la propia naturaleza humana y las formas de vida que adopta las que generan imágenes globales donde todo se homogeneiza, enfatizándose la singularidad sólo por su repetición y por su coincidencia con todas las demás singularidades humanas. Tal vez el vaticinio de *Soft City*, que ironiza sobre la falta de originalidad, anticipaba ya contextos de pérdida de identidades localizadas opuestas a lo indefinido de una sociedad que, por su parte, se reconoce a sí misma como cada vez más global. En este sentido, las políticas de la identidad posmodernas, que evidencian la aparición de sujetos singularizados diferenciados, deberán reconocer cómo es lo idéntico lo que paradójicamente caracterizará toda diferenciación.

En el catálogo de la exposición: *Continuous: Pushwagner, Sven Pahlsson* su comisario Asmund Thordiksen<sup>411</sup> habla del sentido de disolución o des-diferenciación presente en las obras de Pushwagner, que se experimenta cuando las cosas se repiten, perdiendo así su característica diferenciadora frente a las demás. Según Thordiksen de ahí la tendencia al serialismo monótono de Pushwagner y su predisposición a la rejilla. Pero esto supone también una crítica a los nuevos modelos de habitabilidad propuestos por el modernismo arquitectónico, pues la ciudad de Pushwagner es una “ciudad de rascacielos”, una

---

410 Son evidentes las referencias del autor al *Metrópolis* de Fritz Lang, pues Pushwagner parece tener una visión de la gran ciudad como de ciencia ficción. Para Asmund Thordiksen (ver nota siguiente) Manhattan tiene una parte relevante en la configuración de la imaginería de la gran ciudad, sobretudo en los años 60-70.

411 Asmund Thordiksen, “Dizzing Information Fields. A Study in Continuous Art, Utopias and Subutopias”, en *Continuous: Pushwagner, Sven Pahlsson*, Kunstnernes Hus, Oslo, 1997, pp. 5-26.

ciudad cuadrículada tanto en el sentido horizontal como en el vertical, que soluciona el alojamiento en masa de la población, en detrimento de su calidad<sup>412</sup>. La obra de Pushwagner es un ataque a todo ello, así como una plasmación de cómo el sueño americano llegó a Noruega a través de Gran Bretaña en la forma de edificios elevados, discotecas, cocinas modernas, el tupperware o los Corn Flakes de Kellogg's<sup>413</sup>.

## Lo singular

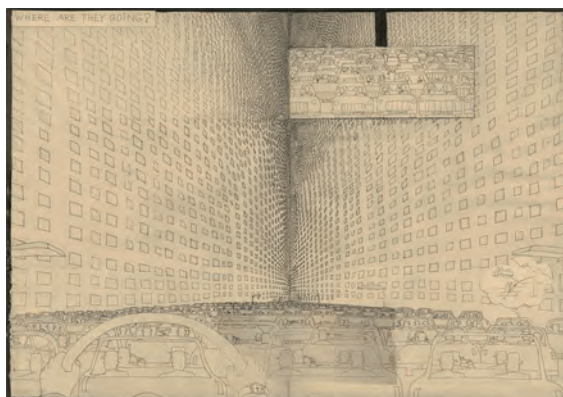


Fig. 124, Pushwagner, *Soft City*, 1969-1975

Observemos ahora un hecho interesante en la configuración de *Soft City*. Las únicas imágenes “singulares” que presenta el artista en su obra son aquellas que tienen lugar en el interior doméstico. Así asistimos a una única escena cuando vemos al bebé durmiendo en su cuna, al hombre<sup>414</sup> apagando el despertador, a la mujer levantando al niño, a la pareja desayunando o, ya de vuelta a casa y, más relevante aún, en su interior, al marido saludando a la esposa, a la pareja

---

412 Así, mucho del positivismo sobre la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX tenía que ver con cuestiones tecnológicas o de optimización de recursos basados en el crecimiento económico, sin tener en cuenta los aspectos sociológicos y psicológicos que fomentaban estos edificios.

Charles Jencks menciona ejemplos en *The Language of Post-Modern Architecture* de 1977, así como Henry Wright en “The Sad Story of American Housing”, 1933 enfatiza como el principio de “cuadrícula” del urbanismo europeo influyó el sistema de planificación americano, y no sólo con resultados positivos.

Citado en Asmund Thordiksen, op. cit., p.12.

413 Los supermercados llegaron en 1960, así como el empaquetado al vacío.

Ibid., p. 20.

414 Al que Pushwagner nombra con el genérico “man”, mientras que se refiere a la mujer como “woman”.

viendo la televisión etc. Pero es en el momento en el que el marido atraviesa el umbral de la puerta para salir al afuera del mundo cuando asistimos a la multiplicación *ad infinitum* de escenas repetitivas. Una mano, que se ha convertido en miles de manos idénticas, despierta a una y a mil esposas, abre la misma cerradura de infinitos coches iguales los cuales, de modo exacto, se aglomeran en un atasco entre calles iguales, rodeadas de rascacielos idénticos. La rutina de estos clones prosigue, coincidiendo con la de otros tantos.

Hay en *Soft City* la particular sensación de que es al salir al exterior del mundo cuando uno pierde su identidad propia para fundirse en una masa maquinal que no distingue entre unos y otros personajes, escenario deshumanizado de la ciudad (masculina<sup>415</sup>) moderna. Por un momento, al regresar cada personaje a su casa, al ingresar en ella, tenemos la sensación de que el sujeto vuelve a singularizarse y a hacerse, otra vez, distinguible. Parece, gracias al cielo, que aún existe el espacio interior de la identidad propia y que es el exterior el que homogeniza y uniforma<sup>416</sup>. Pero lo más interesante es que, en un último efecto, la mirada de Pushwagner se aleja, en un zoom invertido que nos hace ver como esa escena particular que está teniendo lugar en el interior doméstico es, de nuevo, idéntica a miles de escenas caseras simultáneas. Lo cual implica no sólo el fin de la interioridad por la primacía de un exterior dominante que no deja ya un lugar donde esconderse, sino que aquello que aún considerábamos propio se ha vuelto tan común, tan general, que habrá que admitir que, efectivamente, la identidad es, siempre, una cualidad de lo idéntico<sup>417</sup>.

Así, desde mi punto de vista, el cómic de Pushwagner resulta muy certero a la hora de retratar a la humanidad global, pues su autor parece haber comprendido que la localización ya no es posible desde su oposición con lo global, sino que ambos forman parte de un mismo entramado centrado, finalmente, en nuestra propia comprensión de nosotros mismos. Por lo tanto quizá sea una falacia hablar aún de conceptos opuestos al referirnos a los espacios que habita el ser humano, sea su casa, su barrio, su ciudad, sea el mundo.

---

415 Es relevante cómo todos los personajes activos, productivos y exteriores de *Soft City* son hombres. Desde mi punto de vista este hecho puede responder a la faceta productiva del mundo moderno que se retrata aquí, que tiene una correspondencia, por "lo activo", con lo masculino. Pero además la homogeneidad, lo tópico que representa, no deja cabida a lo femenino más que en el seno interior del hogar.

416 Y digo yo, ¿no es algo semejante lo que parece ocurrir hoy día con la localidad y la globalidad? ¿No se concibe, como vimos, lo local como lo interior e identitario y lo global como la exterioridad y la carencia del estatus propio?

417 Ver La noción de identidad en lo global y en lo local, en la INTRODUCCIÓN de la tesis, pp. 23 y 24.

## Los hábitos, la invención

Yendo más allá pero volviendo a todo lo expuesto en esta tesis, las nociones implícitas en la localización y la globalización que se trataron aquí se han relacionado siempre con el concepto del lugar, entendido éste como un espacio singular que buscamos hacer propio –o apropiarnos de- a través del desarrollo de ciertos hábitos. Son los hábitos repetidos los que se enfatizan en *Soft City*, hábitos que quizá varíen en la intimidad del hogar o en la exterioridad productiva, pero que participan de la misma esencia. La fijeza de un hábito es lo que caracteriza el habitar, el vivir, el morar, el hacer propio<sup>418</sup>. Así el habitar se genera, o se inventa, una y otra vez, mediante los hábitos creados a lo largo de los recorridos que se establecen en la vida cotidiana de cada cual.

Si inventar, como ya observaron Jacques Derrida y Nicolas Bourriaud<sup>419</sup>, no sólo supone descubrir –algo que por otra parte ya había estado ahí siempre- sino también producir iterabilidad, componer un dispositivo o un mecanismo que permita la repetición, la transmisión y la publicidad de lo inventado, la invención se relaciona entonces con la creación de modelos. El modelo tiene que ver con el patrón y con el estándar, con lo que es susceptible de ser repetido, de tal manera que sirve como guía. De este modo la invención de mundos sería algo así como lo *idéntico siempre diferente* publicitado, hecho extensivo a toda la comunidad de individuos –pues no olvidemos que habitar supone un punto de contacto entre lo personal y lo social. Entonces todas las “versiones de mundos” posibles se verán también marcadas por sus propios mecanismos modélicos de invención, de modo que éstas cada vez se asemejarán más entre sí. La originalidad de nuestro habitar parece, finalmente, radicar en su ausencia.

Sin embargo, la apropiación del lugar, su habitación, todavía articula dos situaciones de carácter aparentemente opuesto como son lo local y lo global. Por todo lo dicho hasta ahora parecen evidentes, entonces, las contradicciones y la gran superficialidad con que se manejan estos conceptos pues, en todo caso y volviendo a una afirmación anterior, la globalización (así como la localización) son dos modos de producción de realidad(es) no tan diferentes entre sí que manifiestan diversos puntos de vista y de contexto. De este modo lo global y lo

---

418 También las piezas de Ribas y Vitali destacaban las actividades desplegadas por los personajes de sus fotografías, evidenciando cómo la apropiación de un lugar se conecta con el desarrollo implícito de una actividad vital.

419 Jacques Derrida, “Psyché: invenciones del otro”, en *Diseminario. La reconstrucción, otro descubrimiento de América*, VV AA, XYZ editores, Montevideo, 1987, pp. 49-106 y Nicolas Bourriaud, “Estética relacional”, op. cit., pp. 431-434.

local responden a la creación de modelos no sólo bien definidos, sino además intrínsecamente repetibles. Se trata de mecanismos o dispositivos que si algo persiguen es su perpetuación.

### **La exterioridad de lo íntimo**

En la ciudad de Pushwagner se dan dos particularidades interesantes, que se condicionan entre sí, a la hora de definir las paradojas del lugar desde la noción de lo local y lo global que venimos comentado en todo este texto. Se trata por un lado del sentido de lo inacabable, del fin del inicio y del final, de la extensión perpetua y ad infinitum de lo específico; y por otro lado, del fin de la distinción entre la interioridad y la exterioridad.

Así, en "The Chicago Renaissance" (1982) Montgomery Schuyler<sup>420</sup> critica la planificación de Chicago por su monotonía, mencionando cómo el modelo aristotélico de que todo debe tener un principio y un fin no se muestra verificable en dicha ciudad. Pero es que también la configuración mundial actual se ha convertido en una red de coordenadas inacabable, en un tejido donde se definen meras posiciones estratégicas y donde las diferencias entre emplazamientos ya no son esenciales, sino de grado. De este modo es el límite lo que se está perdiendo y con él la noción de una identificación ligada al lugar territorial –al arraigo específico a la tierra.

Esto demuestra que las localizaciones son cada vez más intercambiables puesto que no hay una ligazón real con una interioridad que las asevere, lo cual evidencia que no es ya la falta de un centro lo que constituye la crisis de la edad moderna, sino la pérdida de la periferia por la preeminencia de la exterioridad. Así, mientras se mantenga esta preeminencia insuperable del exterior "fracasarán, todas las especulaciones sobre la recuperación de una panorámica centrada doméstica o metropolitanamente, de un espacio interior integral (llamado humanidad)"<sup>421</sup>.

En este sentido, la exterioridad que plantea Pushwagner, que se expande hasta las escenas más íntimas, demuestra cómo ésta se

419 A. Thordiksen, op. cit., p. 13.

421 Peter Sloterdijk, *Esferas II*, p. 861. Hay, me parece, en planteamientos como este de Sloterdijk una cierta reminiscencia nostálgica a determinados posicionamientos teológico-holísticos de la concepción del mundo y de la humanidad, donde no faltan lugares pero sí, tal vez, lugares para el espíritu. Recuerda a la idea Agustiniana del destierro del género humano a la exterioridad del lugar terrestre, cuya asignación se hace por semejanza con el lugar celestial, que es, en todo caso, el verdadero.

Ver, Félix Duque, "La agonía del topo diligente", en Ignacio Castro (ed.), *Informes sobre el estado del lugar*, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1998, p. 131.

define por su ausencia de límites, disolviéndose en una nueva fluidez espacial determinada por la movilidad. Son numerosas las escenas en las que Pushwagner retrata el tránsito, esos espacios que se han definido, ya lo sabemos, como los no-lugares. Pero es importante recordar que no ha existido nunca nada así como un lugar primigenio en el que unas cosas existan antes que otras sino que lo que hay y ha habido siempre son espacios de tránsito y de demora en el devenir humano en el mundo. Otra cosa es que el tránsito se haya acelerado y que el acceso a lo alejado y recóndito se haya facilitado, elevándose exponencialmente la transitoriedad –y la vulnerabilidad- del lugar.

No existen por tanto lugares fijos, sino localizaciones específicas transitorias, más o menos dilatadas, siempre en un devenir constante que cada vez puede ser menos fijado mediante algún tipo de identificación. Así, el lugar se escapa cada vez más de referencias localmente especificadas, desvinculándose de contextos representacionales y generando espacios factibles, todavía, del pensamiento, del relato, del acontecer y del arte. De esta forma podrá surgir también un nuevo mapa<sup>422</sup> basado en la vida vivida más que en una serie de coordenadas centradas en la situación de calles, plazas, ciudades, naciones o territorios específicamente limitados.

---

422 José Miguel G. Cortés en su texto "Memoria y ciudad. Acerca de los espacios urbanos ausentes", se refiere a la noción *benjaminiana* de un mapa de la ciudad "que esté basado en las experiencias y en los recuerdos más que en la situación de sus calles o plazas." Texto en Josu Larrañaga Altuna (ed.), op. cit., p. 95.



#### 4. 7. 3. BREVES REFLEXIONES FINALES

Tal y como hemos podido ver en el transcurso de esta tesis, en el discurso acerca del lugar y de lo que supone habitar un lugar humano en el mundo parece imprescindible reconocer la convulsa complejidad de nuestro mundo actual. De un modo somero podríamos decir que ésta se articula entre un paradójico esfuerzo por recuperar nociones identitarias hace tiempo enterradas, y la voluntad de hacerse universal, de estar conectado, de estar en el mundo. Este mundo se nos aparece así particularmente acelerado, disperso, híbrido y fragmentado, pero a la vez particularmente familiar. Es así entre la voluntad de recuperar una simulada vinculación a un territorio (y a un folclore y a una identidad) y la particular necesidad de trascender el espacio local hacia uno compartido, global –ante el que se mantiene una actitud paradójica (por la que se critica su homogeneidad mientras se disfruta la expansión más o menos generalizada del estado del bienestar que vivimos cada día)- donde se construye el habitar de la posmodernidad.

Dado este orden de cosas, y si seguimos el pensamiento de Peter Sloterdijk, puede que la cuestión primordial –y añadiremos, también en el arte- radique en si aún somos capaces de construir nuevos lugares habitables, condiciones de inmunidad susceptibles de ser vividas y que incorporen, positivándolo, el nuevo orden mundial. Tal vez entonces seamos conscientes de vernos inmersos en la emergencia y la intensificación de la consciencia del mundo como un todo, hecho que hoy, en parte, se denomina globalización.

Efectivamente podríamos concluir matizando cómo existen hoy dos modos de globalización que circulan unidos: uno con un sentido epistemológico inherente al pensamiento occidental –que conlleva la intensificación de la concepción del mundo como un todo (que desarrolla y argumenta Peter Sloterdijk fundamentalmente)- y otro que es consecuencia del desarrollo del capitalismo tardío en que nos vemos inmersos (que es aquel utilizado por los media y por la política, generalmente). Ambas acepciones, lejos de encontrarse diferenciadas, caminan unidas, imposibles ya de separarse. Este hecho implica el auge de una realidad paradójica donde la misma situación mundial es concebida, interpretada y comprendida desde dos acepciones si bien no completamente contradictorias, sí cuasi antagónicas. De esta forma es bajo la segunda acepción de la globalización desde la que surge lo local como una estructura de permanencia que incurre en el rescate de un falso folclore y una recuperación del suelo patrio, a la

vez que reincide en la pervivencia de una intensificada colonización cultural propia del capitalismo.

Es por esta doble naturaleza de la globalización por la que surgen multitud de tópicos que hacen necesario repensar de qué globalización estamos hablando cuando habamos de globalización, tal y como manifestamos en la primeras páginas de esta tesis. Dado este orden de cosas algunos artistas seguirán senderos más o menos trillados, parciales en su visión, mientras que algunos otros, muchos de ellos recogidos en las recapitulaciones de este texto, desarrollarán posicionamientos más complejos, más transversales –articulando sus propuestas en las paradojas que se desenvuelven entre lo local y lo global de la posmodernidad. Esto demuestra la factibilidad de generar mecanismos de conocimiento y lugares independientes de pensamiento que logren escapar de definiciones específicas y de atribuciones centradas en la mera representación del mundo capitalista. Así, parece que el arte es aún capaz de concebir nuevos lugares de la subjetividad, donde la vulnerabilidad de lo indefinido emerja como un nuevo modo de entender la transitoriedad del paso humano por el mundo.





# BIBLIOGRAFÍA

## 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Agamben, Giorgio, *Estado de Excepción. Homo Sacer II, 1*. Pre-Textos, Valencia, 2004.

Blanco, Paloma ed. Al., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

Certeau, Michel de; Giard, Luce; Mayol, Pierre, *La invención de lo cotidiano. Volumen 2. Habitar, Cocinar*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México D.F, 1999.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Volumen 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México D.F, 2000.

Comaroff, Jean; Comaroff, John L, "Naturalizando la nación", en *Revista de Antropología Social*, nº 11, Universidad Complutense, Facultad de ciencias políticas y sociología, Departamento de antropología, Madrid, 2002, pp. 89-133, 2002.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988. (1ª edición 1980).

Díaz, Esther, *La filosofía de Michel Foucault*, Biblos, Buenos Aires, 1995.

Foucault, Michel, *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XX Editores, Buenos Aires, 1968.

Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad (nuevos planteamientos en torno a la representación)*, Akal, Madrid, 2001.

Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Madrid, 2007.

Foucault, Michel, *Seguridad, territorio, población. Curso del Collage de France (1977-1978)*, Akal, Madrid, 2008.

Hardt, Michael; Negri, Antonio, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2003.

Korzybski, Alfred, *Manhood of Humanity: the Science and Art of Human Engineering*, E.P. Dutton & Company, New York, 1921.

Korzybski, Alfred, *Five Lectures on General Semantics*, Los Angeles Society for General Semantics, Los Angeles, 1939.

Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Un ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca, 1997.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión,

1996.

Rancière, Jacques, "Política, identificación y subjetivación" en Arditi, Benjamin (ed.), *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela, 2000.

Robertson, Ronald; Holzner, Burkart, *Identity and Authority: Explorations in the Theory of Society*, St. Martin's Press, Nueva York, 1980.

Robertson, Roland, *Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 2000 (1º ed. 1992).

Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2003.

Sloterdijk, Peter, *Esferas II. Globos. Macrosferología*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2004.

Sloterdijk, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2006.

Sloterdijk, Peter, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2007.

Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1998.

Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.

Virilio, Paul, *La inseguridad del territorio*, La marca, Buenos Aires, 1999.

Virilio, Paul, *Velocidad y política*, La marca, Buenos Aires, 2006.

## 2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

### Ciudadanía

Amin, Ash, *Collective Culture and Urban Public Space*, Colección Breus, nº 21, CCCB, Barcelona, 2008. (Texto elaborado dentro del proyecto "Inclusive Cities: Challenges of Urban Diversity", por iniciativa del Woodrow Wilson International Center for Scholars, el Development Bank of Southern Africa y el CCCB, 2006).

Benhabib, Seyla, *The Rights of Others: Aliens, Residents, and Citizens*, Cambridge University Press Cambridge, Nueva York, 2004.

Benjamin Arditi (ed.), *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela, 2000.

Bilsky, Leora "Citizenship as Mask: Between the Imposter and the Refugee", *Constellations*, Vol. 15, nº 1, Malden, MA, USA, 2008.

Holston, James, *Insurgent Citizenship in an Era of Global Urban Peripheries*, Colección Breus, nº 22, CCCB, Barcelona, 2008. (Transcripción de la conferencia del mismo título, pronunciada el 13 de diciembre de 2007, en el CCCB de Barcelona, dentro del ciclo "Periferias Urbanas".)

Jackson, Michael, "Knowledge of the body" y "Thinking through the body",

en *Paths Toward a Clearing: Radical Empirism and Ethnographic Inquiry*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

Said, Edward W, *The Question of Palestine*, Vintage Books, Random House, Nueva York, 1980.

Sassen, Saskia, *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Fabricantes de sueños, Madrid, 2003.

Shoemaker, Nancy, "How Indians Got to Be Red", *The American Historical Review*, Vol. 102, nº 3, 1997, American Historical Association Washington, D.C, The University of Chicago Press, Chicago.

Touraine, Alain "La democracia europea en un contexto de crisis global", en Castells, Manuel y Serra, Narcís (eds.), *Guerra y paz en el siglo XXI. Una perspectiva europea*, Tusquets, Barcelona, 2003.

### **Colonización y descolonización**

Boorstin, Daniel J., *Los descubridores*. Editorial Crítica Grijalbo, Barcelona, 1987.

Fernández de Navarrete, Martín, *Colección de los viajes y descubrimientos*, Tomo II. B.A.E., Madrid 1964.

<http://worldstatesmen.org/> (consultado junio 2008)

<http://www.historiasiglo20.org/GF/descolonizacion.htm> (consultado junio 2008)

Las Naciones Unidas y la descolonización  
<http://www.un.org/spanish/descolonizacion> (consultado junio 2008)

[www.enciclonet.com](http://www.enciclonet.com)(consultado mayo 2008)

[http://elcuartodelahistoria.blogspot.com/2008/04/imperio-colonial-francs\\_30.html](http://elcuartodelahistoria.blogspot.com/2008/04/imperio-colonial-francs_30.html) (consultado mayo 2008)

Enciclopedia multimedia Encarta 99/00.

Gran Enciclopedia Multimedia LAROUSSE 2000

### **Emergencia**

Collins, Dan, "Breeding the Evolutionary: Interactive Emergence in Art and Education", presentado en el *4th Annual Digital Arts Symposium: Neural Net{work}*, University of Arizona, Tucson, Arizona, 11 de abril, 2002.

<http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/emergence/emergence.htm>(consultado julio 2009)

Stephen Johnson, *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*, Scribner, Nueva York, 2001.

### **Guerra y paz**

Alonso Zaldivar, Carlos, "El gran desequilibrio", en Castells, Manuel y Serra, Narcís (ed.), *Guerra y paz en el siglo XXI. Una perspectiva europea*,



Tusquets, Barcelona, 2003.

Aron, Raymond, *Paz y guerra entre las naciones. Vol. 1, Teoría y sociología*, Alianza, Madrid, 1985.

Aron, Raymond, *Paz y guerra entre las naciones. Vol. 2, Historia y praxeología*, Alianza, Madrid, 1985.

Babias, Marius, "El mundo en 'estado de excepción': sobre las relaciones entre 'populismo', 'esfera pública' y 'terrorismo'" en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria nº 12, Madrid, 2008.

Bassford, Christopher, "Clausewitz and His Work", conferencia National War College Washington, Julio 2008.

Bourke, Joanna, *The Second World War. A People's History*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Brandt, Richard B., "Utilitarianism and the Rules of War", *Philosophy an Public Affairs*, Vol. 2, nº 1, invierno 1972, Princeton University Press, New Jersey.

Clausewitz, Carl von, *De la Guerra*, Ediciones Ejército, Madrid, 1980. (Primera publicación 1832).

Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria nº 12, Madrid, 2008.

Delgado, Manuel, "Guerras simbólicas, la lucha, el juego, la fiesta", en VV AA, *En Guerra*, catálogo de exposición, Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 2004.

Duque, Félix, *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

Groys, Boris, "El arte en la guerra", en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria nº 12, Madrid, 2008.

Hare, R. M., "Rules of War and Moral Reasoning", *Philosophy an Public Affairs*, Vol. 1, nº 2, invierno 1972, Princeton University Press, New Jersey.

Kaldor, Mary, "Haz la ley y no la guerra: la aparición de la sociedad civil global", en Castells, Manuel y Serra, Narcís (ed.), *Guerra y paz en el siglo XXI. Una perspectiva europea*, Tusquets, Barcelona, 2003.

Luttwak, Edward, *Strategy: the Logic of War and Peace*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2001.

Orend, Brian, "War", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición de otoño 2008), Edward N. Zalta (ed.) en <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/war> (consultado noviembre 2008)

Ridao, Jose María, "El enemigo en el espejo", en VV AA, *En Guerra*, catálogo de exposición, Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 2004.

Schmitt, Carl, *El concepto de lo político* (1932), texto íntegro en [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/CarlSchmitt/CarlSchmitt\\_ElConcepto-DeLoPolitico.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/CarlSchmitt/CarlSchmitt_ElConcepto-DeLoPolitico.htm) (consultado julio 2009)

Sanromán, Diego Luis, "Carl Schmitt. La cuestión del poder", *Nómadas10. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, julio-diciembre 2004, Publicación electrónica UCM, Madrid. <http://www.ucm.es/info/nomadas/10/dl-sanroman.pdf> (consultado julio 2009)

Sontag, Susan, "Looking at War. Photography's View of Devastation and Death", *The New Yorker*, 9 de diciembre 2002, Nueva York.

Sun Tzu, *El arte de la guerra*, 722-481 a.c, (recurso electrónico consultado diciembre 2008)

Walzer, Michael, *Just and Unjust Wars. A Moral Argument with Historical Illustrations*, Harper Collins Publishers, USA, 1992. (Primera edición 1977)

Walzer, Michael, "Discutir sobre la guerra", en VV AA, *En Guerra*, catálogo de exposición, Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 2004.

Prensa nacional e internacional relativa a agencia militares privadas (Irak):

"El negocio de la guerra de Irak", Mónica G. Belaza, Washington, *El País*, Madrid, 14/08/2008.

"Blackwater renueva su contrato en Irak con el Departamento de Estado", Mokhtar Atitar / Agencias Washington, *El País*, Madrid, 05/04/2008.

"Census Counts 100,000 Contractors in Iraq, Civilian Number, Duties Are Issues", Renae Merle, *Washington Post*, Washington, 5/12/2006.

"Blackwater Down", *Jeremy Scahill, The Nation*, Washington, 10/10/2005.

"Residents hang slain Americans' bodies from bridge", CNN, Baghdad, Washington, 6/5/2004.

COALITION PROVISIONAL AUTHORITY ORDER NUMBER 17 (REVISED) STATUS OF THE COALITION PROVISIONAL AUTHORITY, MNF - IRAQ, CERTAIN MISSIONS AND PERSONNEL IN IRAQ. Autoridad Provisional de la Coalición, junio de 2004.

Empresas militares privadas: (consultado septiembre 2008)

<http://www.psc.ai.org> (Private security Company Association of Iraq. La mayoría de los miembros son ingleses o americanos):

<http://www.aegisworld.com>

<http://www.blackwaterusa.com> (en consulta posterior, de agosto 2009 Blackwater no aparece más bajo el Psc.ai)

<http://www.rusi.org/publication/whitehall/ref:I44C63D079FF53/> (Royal United Service Institute for Defence and Security Studies)

Sobre la objeción de conciencia en España:

[http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE\\_058\\_062.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE_058_062.pdf) (consultado agosto 2009)

<http://www.elmundo.es/2000/10/05/espana/05N0046.html> (consultado agosto 2009)

## Historia

Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Montaigne, Michel de, *Ensayos*, Vol.1, Cátedra, Madrid, 1998.

## Inmunidad

Arnal, Mariano, *Inmunidad*, <http://www.elalmanaque.com/medicina/lexico/inmunidad.htm> (consultado marzo 2009)

Iáñez Pareja, Enrique, *Curso de Inmunología General. Introducción al sistema inmune*, Departamento de microbiología, Universidad de Granada, en [http://www.ugr.es/~eianez/inmuno/cap\\_01.htm](http://www.ugr.es/~eianez/inmuno/cap_01.htm) (consultado marzo 2009)

<http://www.healthbasis.com/spanish%20health%20illustrated%20encyclopedia/5/000816.htm>(consultado marzo 2009)

## Juego

Lázaro Lázaro, Alfonso, "Radiografía del juego en el marco escolar", PSI-COMOTRICIDAD. *Revista de Estudios y Experiencias*, nº 51, Vol. 3, CITAP, Madrid, 1995.

Leif, Joseph; Brunelle, Lucien, *La verdadera naturaleza del juego*, Kape-lusz, Buenos Aires, 1978.

Piaget, Jean; Inhelder, Bärbel, *Psicología del niño*, Morata, 12ª edición, Madrid, 1984.

Vaca Escribano, M., *El cuerpo entra en la escuela*, Universidad de Salamanca, ICE, Salamanca, 1987.

Vigara Tauste, Ana María, *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1994.

## Local y global

Appadurai, Arjun, "La producción de lo local", en *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Trilce, Montevideo y Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Beck, Ulrich, "Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individualización, globalización y política" en *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Giddens, Anthony; Hutton, Will (eds.), Tusquets, Barcelona, 2001.

Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.

Bhabha, Homi K., "Ethics and Aesthetics of Globalism: a Postcolonial Perspective" en Pinto Ribeiro, António (Ed.), *The Urgency of Theory*, Carcanet Press LTD y Fundação Calouste Gulbenkian, Manchester, 2007.

Fernández Polanco, Aurora, "Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

Friedman, Jonathan, "Globalización y localización", en *Identidad cultural y proceso global*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Giddens, Anthony; Hutton, Will (eds.), *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Tusquets, Barcelona, 2001.

Gupta, Akhil; Ferguson, James, "Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference", en *Cultural Anthropology*, Vol. 7, 1, American Anthro-

pological Association, Washington D.C, 1992.

Hernando Carrasco, Javier, "Más globalización que identidad", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

Jackson, Peter, "Cultures locals de consum en un món que es globalitza", en *Revista d'etnologia de Catalunya*, n° 30, Barcelona, 2007.

Larrañaga Altuna, Josu, "Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

Latour, Bruno, "On the Difficulty of Being Glocal", en el proyecto editorial on line *ART-E-FACT: Strategies of Resistance* // An Online Magazine for Contemporary Art & Culture, editado por Antonia Majača, Zoran Erić y Nada Beroš entre otros. [http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_latour\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_latour_en.htm)

Lippard, Lucy R., *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, Nueva York, 1997.

Martínez Luna, Sergio, "Puntos de suspensión. Lugares sin lugar. Investigación, proyecto y creación en la globalización" en *Revista de Estudios visuales*, #6 [Puntos de suspensión ... ], CENDEAC, Murcia, Enero 2009.

Melville, Stephen, "Giro entre las ruinas", en *Revista de Estudios Visuales* #2, CENDEAC, Murcia, diciembre 2004.

Mignolo, Walter D., *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de los conocimientos*, en [www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html](http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html) (Consultado en marzo 2009).

Robertson, Roland, *Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 2000 (1° ed. 1992).

Robertson, Roland, "The Conceptual Promise of Glocalization: Commonality and Diversity", en el proyecto editorial on line *ART-E-FACT: Strategies of Resistance* // An Online Magazine for Contemporary Art & Culture, editado por Antonia Majača, Zoran Erić y Nada Beroš entre otros. [http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_robertson\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_robertson_en.htm)

Sassen, Saskia, *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Fabricantes de sueños, Madrid, 2003.

Edward W. Soja "On the Concept of Global City Regions" en el proyecto editorial on line *ART-E-FACT: Strategies of Resistance* // An Online Magazine for Contemporary Art & Culture, editado por Antonia Majača, Zoran Erić y Nada Beroš entre otros. [http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_soja\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_soja_en.htm)

## Lugar

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

Bachelard, Gaston, *Poética del espacio*, Breviarios, Fondo de Cultura Eco-

nómica, México, 1994.

Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.

Castro, Ignacio (ed.), *El aliento de lo local en la creación contemporánea*, ciclo de conferencias, Madrid, noviembre, 1997, Editorial Complutense, Madrid, 1998.

Castro, Ignacio (ed.), *Informes sobre el estado del lugar*, ciclo de conferencias, Gijón, enero, 1998, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1998.

Corbeira Darío (ed.), *¿Construir... o reconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca ed., Salamanca, 2000.

Duque, Félix, "La agonía del topo diligente", en Castro, Ignacio (ed.), *Informes sobre el estado del lugar*, ciclo de conferencias, Gijón, enero, 1998, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1998.

Duque, Félix, "El arte (Público) y el espacio (Político)" en Maderuelo, Javier (ed.), *Arte y Naturaleza 5. Actas del curso*, Diputación de Huesca, Huesca, 1999.

Fernández Polanco, Aurora, "Hacer un sitio" en el Catálogo de la Exposición *Arquitecturas Excéntricas*, Koldo Mitxelena, Donostia, 2002.

Flusser, Vilém, *Von der Freiheit des Migranten*, Benshaim, 1994, en Peter Sloterdijk, *Esferas III, Espumas. Esferología plural*, Biblioteca de Ensayo, Siruela, Madrid, 2006.

Foucault, Michel, "Espacios diferentes", en Lebrero Stals, José, *Toponimias (8) ideas del espacio*, La Caixa, Barcelona, 1994. (Catálogo de Exposición)

G. Cortés, José Miguel, *La ciudad cautiva. Orden y vigilancia en el espacio urbano*, Akal, Madrid, 2010.

G. Cortés, José Miguel, "Memoria y ciudad. Acerca de los espacios urbanos ausentes", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

González García, Ángel, *El resto, una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Madrid, 2000.

Heidegger, Martin, "El arte y el espacio", en Barañano, Cosme María de, *El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990.

Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar", en Barañano, Cosme María de, *El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990.

Lebrero Stals, José, *Toponimias (8) ideas del espacio*, La Caixa, Barcelona, 1994. (Catálogo de Exposición)

Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Un ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca, 1997.

Maderuelo, Javier (ed.), *Arte y Naturaleza 5. Actas del curso*, ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1999.

Morales, Carlos, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas, 1930-1960*, Rueda, Madrid, 2005.

Pardo, José Luis, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*, Colección Delos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.

Perec, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2003.

Raquejo, Tonia, "Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar" en Maderuelo, Javier, (ed.), *Arte y Naturaleza 5. Actas del curso*, Diputación de Huesca, Huesca, 1999.

Rybczynski, Witold, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1989.

## Mapa

Diego, Estrella de, *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008.

Harley, J. B, "Reconstructing the Map", en *Cartographica*, nº 26, University of Toronto Press, Toronto, 1989.

Mitchell, W.J.T, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Atlas Medio Universal y de España, Aguilar, 6º ed. 1962, Madrid.

<http://www.petersmap.com/index.html> (consultado julio 2008)

<http://www.diversophy.com/maps.htm> (consultado julio 2008)

[www.nationalgeographic.com](http://www.nationalgeographic.com)(consultado julio 2008)

[http://odtmaps.com/behind\\_the\\_maps/peters\\_maps/peters-map-guide.asp?REFERER=GSI](http://odtmaps.com/behind_the_maps/peters_maps/peters-map-guide.asp?REFERER=GSI) (consultado julio 2008)

[http://go.owu.edu/~jbkrygie/krygier\\_html/geog\\_222/geog\\_222\\_lo/geog\\_222\\_lo17.html](http://go.owu.edu/~jbkrygie/krygier_html/geog_222/geog_222_lo/geog_222_lo17.html), escrito por el Prof. J.B. Krygier. Ohio Wesleyan University. (consultado julio 2008)

<http://www.cartesia.org/articulo124.html> (consultado julio 2008)

<http://geography.about.com/library/weekly/aa030201a.htm> (consultado julio 2008)

<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/ttpbooks.html>, "The History of an Atlas, Mercator-Hondius" escrito por J. Keuning (consultado julio 2008)

Geometría:

Fernández Castro, Telmo, *La construcción de los cielos: historias del universo*, Espasa e Minor, Madrid, 2000.

Wentworth, J.; Smith, D.E.; *Geometría Plana y del Espacio*, Porrúa, México, 1997.

<http://www.radford.edu/~wacase/Unit3%20Egyptian%20Geometry%20v1.pdf>(consultado enero 2009)

[http://buscon.rae.es/draei/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=esfera](http://buscon.rae.es/draei/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=esfera) (consultado julio 2008)

<http://organizaciones.bornet.es/ala/La%20Astronom%C3%ADa%20en%20Grecia.htm> (consultado julio 2008)

<http://mgar.net/var/cartgrie.htm>(consultado julio 2008)

La tabula Peutingeriana:

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7113810.stm> (consultado enero 2009)

<http://www.livius.org/pen-pg/peutinger/map.html> (consultado enero 2009)

<http://www.un.org/spanish/descolonizacion/main.shtml> (consultado enero 2009)

<http://worldstatesmen.org> (consultado enero 2009)

### **Nociones antropológicas /sociológicas**

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1990.

Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Paidós, Barcelona, 2003.

Bourdieu, Pierre, "Estructuras, habitus y prácticas" y "La creencia y el cuerpo", en *El Sentido Práctico*, Taurus, Madrid, 1991.

Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

Capra, Fritjof, "Complejidad y vida" en Karin Ohlenschäger, Luis Rico (dirección, comisariado y comp.), *I Festival internacional de arte, ciencia y tecnología. Dinámicas Fluidas*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002.

Capra, Fritjof, *Las conexiones ocultas. Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*, Anagrama, Barcelona, 2003.

Clastres, Pierre, *Investigaciones en antropología política*, Gedisa, Barcelona, 2001.

Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

Cruz Sánchez, Pedro A., *La muerte invisible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Tabularium, Murcia, 2005,

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Castellote, Madrid, 1971.

Derrida, Jacques, "Psyché: invenciones del otro", en VV AA, *Diseminario. La reconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ editores, Montevideo, 1987.

Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Cátedra, Madrid, 1995.

Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993.

Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.



Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, México, España, Argentina, Colombia, Madrid, 1972.

Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachussets, 2008.

Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

Lasch, Christopher, *La cultura del narcisismo*, Andrés Bello ed., Barcelona, 1999.

Méndez, Lourdes, *La antropología ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI Editores, México, España, Argentina, Colombia, Madrid, 2003.

Michel, Maffesoli, "Walking in the Margins", 2002, en Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachussets, 2008.

Molesworth, Helen, "House Work and Art Work," 2000, en Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachussets, 2008.

Morán, Federico, "Orden y complejidad: el cristal aperiódico" en Ohlens-chäger, Karin; Rico, Luis (dirección, comisariado y comp.), *I Festival internacional de arte, ciencia y tecnología. Dinámicas Fluidas*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002.

Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Siglo XXI de España, Madrid, 1996.

Papastergiadis, Nikos, "Everything that Surrounds: Art, Politics and Theories of the Everyday", 1998, en Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachussets, 2008.

Pardo, José Luis, *La intimidación*, Pre-Textos, Valencia, 1996.

Riesman, David, *La muchedumbre solitaria*, Paidós, Barcelona, 1981.

Rosset, Clément, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona, 1993.

Sennet, Richard, *Vida Urbana e identidad personal*, Península, Barcelona, 1975.

Sheringham, Michael, "Configuring the everyday", 2007, en Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, the MIT Press, Massachussets, 2008.

Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1998.

## **Novelas**

Calvino, Italo, *Si una noche de invierno un viajero...*, Siruela, Madrid, 1999.

Carver, Raymond, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Greene, Graham, *Nuestro hombre en la Habana*, Edita ABD SL, 2004.

## Posmodernidad

Jameson, Frederic, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Duke University Press, Durham, Columbia University, Nueva York, n° 15, Otoño, 1986.

Jameson, Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991. Primera aparición del artículo del mismo título en *New Left Review* 1/146, Londres, julio-agosto, 1984.

Jameson, Frederic, "Postmodernism Revisited", conferencia realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 14 de mayo de 2010.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1987.

Vattimo, Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milan, 1985.

## Psyche

Derrida, Jacques, "Psyché: invenciones del otro", en *Diseminario. La reconstrucción, otro descubrimiento de América*, VV AA, XYZ editores, Montevideo, 1987.

Freud, Sigmund, "El yo y el ello", "Lo siniestro", en *Obras Completas*, Vol. XIX, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1978-79.

Lacan, Jaques, *El Seminario*, Libro I y II, Paidós, Barcelona, 1988. (*The Seminars of Jacques Lacan, Book I and II*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988).

Landman, Claude, *Lacan et le traitement psychanalytique de la psychose* (Lacan y el tratamiento psicoanalítico de la psicosis). Exposición presentada en el Coloquio *Lacan 100 años* organizado por la Asociación freudiana internacional, en la Sorbona, el 22 y 23 de Enero 2000. Publicado en la revista *La Célibataire*, n° 4, otoño-invierno 2000, ediciones EDK, París.

## Realidad socio cultural del Congo

Enwezor, Okwui "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. An Introduction" en Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001.

Fabian, Johannes, (pintura y narrativa de Tshibumba Kanda Matulu), *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, Londres, 1996.

Kewsiewicki, Bogumil, "Zairian Popular Painting as Commodity and as Communication" en Arnoldi, Mary Jo; Geary, Christraud M. y Hardin, Kris L. (eds.), *African Material Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.

Mamdani, Mahmood, "Beyond Settler and Native as Political Identities: Overcoming the Political Legacy of Colonialism", en Enwezor, Okwui (ed.),

*The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001.

Mudimbe V.Y., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, James Currey, Londres, 1988

Okeke, Chika, "Modern African Art", en Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001.

Turner, Peter, *El río Congo: descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, México D.F., 2002.

## **Terror**

Borradori, Giovanna, *Philosophy in a time of terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Mitchell, W.J.T. , "Clonando el terror. La guerra de las imágenes; del 11 de septiembre a Abu Ghraib" en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria n° 12, Madrid, 2008.

Neil, Ken, "Doble trauma: el silencioso arte del terror" en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria n° 12, Madrid, 2008.

Walker, James A, "Un léxico del terror: sombras, lugares y fantasmas", en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria n° 12, Madrid, 2008.

Weibel, Peter, "La teoría de la violencia" en Corberia, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria n° 12, Madrid, 2008.

Žižek, Slavoj, "Discomformidad en la democracia" en Corbeira, Darío; Montero, Irene (eds.), *Arte y Terrorismo*, Brumaria n° 12, Madrid, 2008.

Žižek, Slavoj, *Violence, Six Sideway Reflections*, Big Ideas, Small Books, Picador, Nueva York, 2008.

### 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE EXPOSICIONES

Aliaga, Juan Vicente; de Corral, María; G. Cortés, José Miguel (ed.), *Micropolíticas. Arte y cotidianidad. 2001-1968*, libro y catálogo de exposición, EACC, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2003.

Arnold, Grant; Kin Gagnon, Monika; Jensen, Doreen; *Topographies, Aspects of Recent, B.C. Art*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1996. Exposición: 29 septiembre 1996 - 5 enero 1997.

Blazwick, Iwona (ed.), *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*, Tate Gallery Publishing LTD, Londres, 2001.

Belli, Gabriella; Saltz, Jerry (ed.), *American Art of the 80's*, Electa, Milán, 1991. Exposición: 18 diciembre 1991 - 1 marzo 1992, Palazzo delle Albere, Trento.

Borja-Villel, Manuel J.; Chevrier, Jean-Françoise; Horsfield, Craigie (eds.), *La Ciutat De La Gent*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

Bourriaud, Nicolas ed. Al., *Traffic*, Capc, Musée d'art Contemporain, Bordeaux, 1996. Exposición: 26 enero - 24 marzo, 1996

Brea, Jose Luis ed. Al., *Before And After The Enthusiasm. Antes y después del entusiasmo: 72-1992*, SDU Publishers, La Haya, Contemporary Art Foundation, Amsterdam, 1989. Exposición: 24 - 28 mayo, 1989, Kunst Rai, Amsterdam.

Brea, Jose Luis ed. Al., *Any 90. Distància zero*, Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya ed., Barcelona, 1994. Exposición: 22 junio - 31 Agosto, 1994.

Budak, Adam; Pakesch Peter; Schurl, Katia; *Volksgarten. Politics of Belonging*, Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Verlag der Buchhandlung, Walther König, Köln, 2007. Exposición: 23 septiembre 2007 -13 enero 2008.

David, Catherine; Chevrier, Jean-Francois (eds.), *Politics - Poetics. Documenta X. The book*, Cantz Publishers, Stuttgart, 1997.

Goldstein, Ann; Jacob, Mary Jane, *A Forest Of Signs. Art In The Crisis Of Representation*, Cambridge, Mass, MIT Press, Los Angeles, 1989. Exposición: 7 mayo - 13 agosto, 1989, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Guasch, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.

Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001. (Catálogo de exposición, Museum Villa Stuck, Munich, 15 febrero - 22 abril 200; House of World Cultures, Martin Gropius Bau, Berlin, 18 mayo - 22 julio 2001; Museum of Contemporary Art, Chicago, 8 septiembre -30 diciembre 2001; PS1 Contemporary Art Center and The Museum of Modern Art, Nueva York, 10 febrero - 5 mayo 2002)

Hegyí, Lóránd; Todoroff, Uli, *Kommentar Zu Europa 1994*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Mutualité Francaise, París, 1994.

Herzberg, Julia P.; F. Patton, Sharon; Trippi, Laura y Sangster, Gary; *The Decade Show. Frameworks Of Identity In The 1980 's*, Museum of contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, Nueva York, 1990. Exposición: 16 mayo - 19 agosto, 1990.

Maraniello, Gianfranco (ed.), *Art in Europe, 1990-2000*, Skira, Milán, 2002.

Martin, Jean-Hubert, *Magiciens De La Terre*, Musée national d'art moderne, Editions du centre Pompidou, París, 1989. Exposición: 18 mayo - 14 agosto, 1989, Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París.

Nittve, Lars, *Implosion: Ett Postmodernt Perspektiv/ Implosion: A Post-modern Perspective*, Moderna Museet, Estocolmo, 1987. Exposición: 24 octubre 1987 - 10 enero 1988.

Ohlenschäger, Karin; Rico, Luis (dirección y comisariado), *I Festival internacional de arte, ciencia y tecnología. Dinámicas fluidas*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002. Exposición: 4 - 17 marzo, 2002.

Phillips, Lisa, *The American Century. Art and culture, 1950-200*, Whitney Museum of American Art ed., Nueva York, 1999.

Syring, Marie Luise, *Happy end, Zukunfts und Endzeitvisionen der 90er Jahre*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1996. Exposición: mayo - julio, 1996.

Szeemann, Harald ed. Al., *Zeitlos*, Prestel- Verlag ED, Berlín, 1988. Exposición: 22 junio - 25 septiembre, 1988, Hamburger Bahnhof, Berlín.

Vanderlinden, Barbara; Filipovic, Elena (eds.), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, 2005.

VV AA, *British Contemporary Art, 1910-1990. Eighty years of collecting by The Contemporary Art Society*, The Herbert Press LTD, The Contemporary Art Society, Londres, 1991.

VV AA, *Documenta 8. Katalog*, Weber and Wiedermayer GmbH and Co KG, Kassel, 1987.

VV AA, *Documenta 9*. Vols. I, II y III, Edition Cantz, Stuttgart, Harrt N. Abrams Inc., Nueva York, 1992.

VV AA, *Documenta 11. Platform 5: Exhibition*, Documenta und Museum Fridericianum, Veranstaltung-GmbH, Hetje Cantz Publishers, Ostfildt- Ruit, 2002.

VV AA, *Family*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut, 2002. Exposición: 19 mayo - 4 septiembre, 2002.

VV AA, *En Guerra*, coproducida por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y el Fórum Barcelona 2004, Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 2004. Exposición: 17 mayo - 26 septiembre, 2004. Comisariada por Antonio Monegal, Francesc Torres y José María Ridao.

VV AA, *ID. An International Survey on the Notion of Identity in Contemporary Art*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1996. Exposición: 8 diciembre 1996 - 9 febrero 1997.

VV AA, *Jetztzeit*, Kunsthalle, Wien, 1994, The Apple, Amsterdam, 1995.

VVAA, *No place (like home)*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 1997. Exposición: 9 marzo - 8 junio, 1997.

VV AA, *Local. El fin de la globalización*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, Madrid, 2007. Comisariada por Paul Wombell, (Artistas: Hans Aarsman, Shelby Lee Adams, Tom Hunter, Hashem El Madani, Boris Mikhailov, Xavier Ribas, Jem Southam, Li Tianbing, Hellan Van Meene, Massimo Vitali, Karlheinz Weinberger).

VV AA, *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad: Compromised Places. Topography and Actuality*, Fundación ICO Madrid, 2008. Comisariada por Sergio Mah. (Artistas: Greet Goiris, Walter Niedermayr, An-My Lê, Augusto Alves da Silva, Joachim Koester, Beate Guschow, Taryn Simon, Simon Starling, Patricia Dauder, Peter Piller, Pedro Barateiro).

VV AA, *Out of place*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1993. Exposición: 23 octubre 1993 - 17 enero 1994.

VV AA, *Simple Made in America*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut, 1993.

VV AA, *Unknitting, Challenging textile traditions*, Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts at the University of Texas, El Paso, 2008. Exposición: 10 abril - 2 agosto, 2008.

VV AA, *Tierra de nadie*, Pabellón de Andalucía en Expo' 92, 15 junio - 15 julio 1992, Hospital real, Granada.

VV AA, *Toponimias (8) ideas del espacio*, La Caixa, Barcelona, 1994.

VV AA, *Under Capricorn. Art in the Age of Globalisation*, City Gallery, Wellington, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1996.

VV AA, *52<sup>nd</sup> International Art Exhibition. Think with the Senses, Feel with the Mind. Art in the present tense*, Fondazione la Biennale, Venecia, 2007.

VV AA, *52<sup>nd</sup> International Art Exhibition. Think with the Senses, feel with the Mind. Participating Countries. Collateral Events*, Fondazione la Biennale, Venecia, 2007.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS ARTISTAS

##### **Adams, Dennis**

Adams, Dennis ed. Al, *The Political Arm*, Catálogo de Exposición, John Weber Gallery, Nueva York; Washington University Gallery of Art, St Louis, 1991.

Adams, Dennis, *Port of View*, Libro de Artista, L'observatoire, Marsella, 1992.

Adams, Dennis, *Transactions*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, MUHKA, Amberes, 1994. (Catálogo de exposición, 12 marzo - 29 mayo, 1994)

Adams, Dennis, *10 thru 20: Dennis Adams*, Catálogo de Exposición "Den-

*nis Adams 10 thru 20 Voices froms The Hague*", Stroom HCBK, The Hague, 1995.

Beros, Nada, "Dennis Adams, de ventriloque des rues", *Art Press*, nº 252, París, diciembre 1999.

Brensonm, Michael, "He Challenges a Privileged Point of View", *The New York Times*, Nueva York, 13/03/1988.

Kalil, Susie, Going Public, "Dennis Adams Bus shelters Try to Move Art into the Arena of the City", *Houston Press*, Houston, 15/12/1994.

Novakov, Anna (ed.), *Veiled Histories: the Body, Place, and Public art*, Critical Press, Nueva York, San Francisco Art Institute, San Francisco, 1997.

Novakov, Anna (ed.), *Carnal Pleasures: Desire, Public Space and Contemporary Art*, Clamor Editions, San Francisco, 1998.

Smith, Roberta, "Exploring the Worlds-Fair Mentality", *The New York Times*, Nueva York, 28/06/1996.

<http://www.proyectotrama.org/00/2000-2002/PROYECCION/paginas/dennis.htm> (consultado abril 2008)

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$apedetail?DENNISADAM](http://www.vdb.org/smackn.acgi$apedetail?DENNISADAM) (consultado abril 2008)

<http://www.columbia.edu/cu/museo/6/adams/index.html> (consultado octubre 2008)

<http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/adams/index.htm> (consultado octubre 2008)

[http://www.kentgallery.com/artists/adams\\_key\\_01.html](http://www.kentgallery.com/artists/adams_key_01.html) (consultado octubre 2008)

[http://www.publicartfund.org/pafweb/talks/talks\\_current.htm](http://www.publicartfund.org/pafweb/talks/talks_current.htm) (consultado octubre 2008)

<http://www.houstonpress.com/1994-12-15/culture/going-public>(consultado octubre 2008)

<http://www.baader-meinhof.com> (consultado septiembre 2009)

<http://www.gerhard-richter.com> (consultado septiembre 2009)

<http://www.baader-meinhof.com/essays/Richter3.htm> (consultado septiembre 2009)

## **Alÿs, Francis**

Alÿs, Francis, "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks about When Faith Moves Mountains", *ArtForum*, Nueva York, verano 2002.

Alÿs, Francis; Medina, Cuauhtémoc, *When Faith Moves Mountains/ Cuando la fe mueve montañas*, Turner, Madrid, 2005.

Alÿs Francis, *Fabiola: an Investigation*, Dia Art Foundation, Nueva York, 2008. Distribuido por Yale University Press, New Haven y Londres, 2008.

Badía, Montse, *Revolving Doors*, Fundación Telefónica, Madrid, 2003.



Barenblit, Ferrán; Moraza, Juan Luis, *Ironía*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donosita, San Sebastián, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001.

Basualdo, Carlos, "Head to Toes: Francis Alys's Paths of Resistance", *Art-Forum*, Nueva York, abril 1999.

Dee Mitchell, Charles, "Francis Alys at Lisson", *Art in America*, Nueva York, mayo 2000.

Dietrich, Nikola (ed.), *Francis Alÿs "A Story Of Deception"*, Frankfurt am Main 2006, 2007.

G. Torres, David, *The Last Clown / Francis Alÿs*, Fundació la Caixa, Barcelona, 2000.

Lampert, Catherine, *Francis Alys: el profeta y la mosca*, Turner, MNCARS, Madrid, 2005.

Mesquita, Ivo; Pedrosa, Adriano, *Fricciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, 2000.

Monsiváis, Carlos; Alÿs, Francis, *El centro histórico de la ciudad de México*, Macba, Turner, Barcelona, 2005

Morgan, Jessica; Muir, Gregor (eds.), *Time Zones: Recent Film and Video*, Tate Publishing, Londres, 2004.

Volk, Gregory, "Walkabout: Francis Alys's Peripatetic Actions Have Won Him Acclaim on the Global Scene. A Travelling Exhibition Surveys the Career of this Multifaceted Artist, while a New York Installation Makes an Artwork of His Own Unusual Collection", *Art in America*, Nueva York, febrero 2008.

[http://noticias-oax.com.mx/articulos.php?id\\_sec=10&id\\_art=44459](http://noticias-oax.com.mx/articulos.php?id_sec=10&id_art=44459)(consultado marzo 2007)

[http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/permanente/imagenes\\_movimiento/coleccion\\_imgmovimiento2.htm](http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/permanente/imagenes_movimiento/coleccion_imgmovimiento2.htm) (consultado marzo 2007)

<http://www.jornada.unam.mx/2003/07/13/sem-angelica.html> (consultado marzo 2007)

<http://www.caretas.com.pe/2004/1837/columnas/lama.html> (consultado marzo 2007)

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_10\\_40/ai\\_87453039](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_40/ai_87453039) (consultado marzo 2007)

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_5\\_88/ai\\_62111827](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_88/ai_62111827) (consultado marzo 2007)

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_8\\_37/ai\\_54454992](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_37/ai_54454992) (consultado marzo 2007)

<http://www.diacenter.org/alys> (consultado diciembre 2008)

<http://www.portikus.de/ArchiveA0142.html> (consultado diciembre 2008)

[http://www.macba.es/controller.php?p\\_action=show\\_page&pagina\\_id=34&inst\\_id=20182](http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=20182) (consultado marzo 2007)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_2\\_96/ai\\_n24248893/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_2_96/ai_n24248893/?tag=content;col1) (consultado mayo 2009)

## **Bleda y Rosa**

Bleda y Rosa, *Bleda y Rosa*, Actes Sud-Altadis, Madrid, París, 2002.

Chillida, Alicia, *Paisaje & memoria = Landscape & Memory*, La Casa Encendida, Madrid, 2004. (Catálogo de exposición, 30 marzo - 16 junio, 2004).

Maderuelo, Javier ed. Al, *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca, 2008.

Martín, Alberto, "Entrevista: Bleda y Rosa", *Babelia*, Madrid, 18/03/2006.

Mira Pastor, Enric; Enguita Mayo, Nuria, *Campos de Batalla*, Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, Valencia, 1997.

Parreño, Jose María; Matos, Grego; Arribas, Fernando, *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza: 1968-2006*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006. (Catálogo de exposición, 19 septiembre - 10 diciembre, 2006)

Vozmediano, Elena, "Bleda y Rosa, lugares de la memoria", *El Cultural*, Madrid, 30/03/2006.

VV AA, *Bleda y Rosa. Ciudades, Campo de Agramante 45*, Centro de Fotografía, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

[www.bledayrosa.com](http://www.bledayrosa.com) (consultado diciembre 2009)

<http://www.uclm.es/ab/humanidades/cosmologias/bledayros.htm> (consultado marzo 2008)

<http://www.unia.es/arteypensamiento02/ezine/jun12.htm> (consultado marzo 2008)

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/a06.html> (consultado marzo 2008)

<http://www.elcultural.es/HTML/20060330/Artes/ARTES16899.asp> (consultado marzo 2008)

## **Broodthaers, Marcel**

Buchloh, H. D, Benjamin (ed.), *Broodthaers: Writings. Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1988.

David, Catherine, *Marcel Broodthaers*, Galeria Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, París, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992. (Catálogo de exposición)

Frank, Robert, "Poetic License. Marcel Broodthaers' linguistic vision", *LA Weekly*, Los Angeles, 6-12/10/1989.

Pagel, Davil, "Marcel Broodthaers", *Artscribe International*, Inglaterra, noviembre - diciembre, 1989.

VV AA, *Marcel Broodthaers: Po(e)tique*, Kunsthalle Wien, Viena, 2003. (Catálogo de exposición)

VV AA, *Marcel Broodthaers*, Walker Art Center, Minneapolis y Rizzoli International Publications INC, Milan, 1989.

"Marcel Broodthaers", *The New York Times*, Nueva York, 15/06/1984.

<http://www.mk-g.org/index.php?id=364> (consultado mayo 2008)

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=815&page=2&sole=y&collab=y&attr=y&sort=default&tabview=bio> (consultado mayo 2008)

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/espirtdecor.htm> (consultado mayo 2008)

<http://on1.zkm.de/kramlich/broodthaers> (consultado mayo 2008)

<http://mariangoodman.com/mg/nyc.html> (consultado noviembre 2008)

## **Dimitrijević, Braco**

Dimitrijević, Braco, *Dehistorisation*. 1963-1976, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1979.

Dimitrijević, Braco, *Culturescapes*. 1976-1984. *Gemälde, Skulpturen, Fotografien*, Museum Ludwig, Colonia, Kunsthalle Bern, Berna, 1984. (Catálogo de exposición Museum Ludwig, Colonia, 30 marzo 1983 - 6 mayo 1984; Kunsthalle Bern, Berna, 15 junio - 15 agosto, 1984).

Dimitrijević, Braco, *Konstellationen*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1996 (Catálogo de exposición, 7 septiembre - 20 octubre, 1996).

Dimitrijević, Braco, *Triptychos post Historicus*, Muzej Minara, Muzej Su vrememe Umjetnost, Museo de Arte Contemporáneo, Zagreb, 2001. Comisariada por Nada Beros. (Catálogo de exposición, 28 junio - 7 octubre, 2001).

VV AA, *Casinó Fantasma*, The Institute for Contemporary Art, PS1 Museum, The Clocktower Gallery, Nueva York, Casinó Municipale de Venezia, Comune di Venezia, Assessorato Alla Cultura, Venecia, 1990.

VV AA, *The Tate Gallery 1982-84: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, Londres, 1986.

<http://www.enfocarte.com/1.11/instalacion.html> (consultado marzo 2008)

<http://www.enfocarte.com/1.11/destacado.html> (consultado marzo 2008)

<http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/dimitrijevic.html> (consultado marzo 2008)

<http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/universa/iueobd.htm> (consultado marzo 2008)

[http://www.universes-in-universe.de/car/havanna/centro/e\\_dimit.htm](http://www.universes-in-universe.de/car/havanna/centro/e_dimit.htm) (consultado marzo 2008)

<http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp/idelemento/36393> (consultado noviembre 2008)

<http://www.videoblogs.com/buscador.php?web=youtube&clave=dimitrijevic> (consultado noviembre 2008)

<http://www.slought.org/content/11365> (consultado noviembre 2008)

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4217/lang/1> (consultado mayo 2009)

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=3884&searchid=9498&tabview=text> (consultado mayo 2009)

## **Geers, Kendell**

Cotter, Holland, "Simunye ('We Are One')", *The New York Times*, Nueva York, 21/06/1996.

Darwent, Charles, "Look Back in Anger", *Art Review*, Londres, mayo 2003.

Eccher, Danilo (ed.), *Kendell Geers*, Edizioni Electa, Milan, agosto 2004.

Geers, Kendell, *Kendell Geers: Beyond Good and Evil*, CCA Kitakyushu, Kitakyushu, 2004.

VV AA, *Kendell Geers, Irrespektiv*, DA2, Salamanca; SMAK- the Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent; B.PS.22, BALTIC International centre for the contemporary visual arts in Gateshead, MOCA, The Museum of Contemporary Art, L.A y MART, 2008 (Catálogo de exposición, DA2, Salamanca, 27 junio - 24 agosto, 2008)

VV AA, *Kendell Geers: My Tongue in Your Cheek*, Reunión des Musée Nationaux, París, Les Presses du Réel, Dijon, 2002. (Catálogo de exposición, 1 junio - 25 agosto, 2002)

<http://www.channel-0.org/geers.php>(consultado julio 2008)

<http://www.artthrob.co.za/02jun/artbio.html> (consultado julio 2008)

<http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/bhf/s-geers.htm> (consultado julio 2008)

<http://www.elcultural.es/HTML/20070503/ARTE/ARTE20441.asp> (consultado julio 2008)

<http://www.smak.be/tentoonstelling.php?la=en&y=2007&tid=0&t=archie&id=355> (consultado julio 2008)

[http://www.jnwnklmn.de/geers\\_e.htm](http://www.jnwnklmn.de/geers_e.htm) (consultado julio 2008)

[http://www.galleriacontinua.com/italiano/opere.html?id\\_artista=7](http://www.galleriacontinua.com/italiano/opere.html?id_artista=7) (consultado julio 2008)

<http://www.balticmill.com/whatsOn/present/ExhibitionDetail.php?exhibID=81> (consultado julio 2008)

<http://www.kendell-geers.net> (consultado julio 2008)

<http://www.mariangoodman.com/mg/paris.html> (consultado julio 2008)

<http://www.artpace.org/aboutTheExhibition.php?axid=44&sort=artist> (consultado octubre 2008)

<http://www.stephenfriedman.com> (consultado octubre 2008)

<http://www.yvon-lambert.com> (consultado octubre 2008)

<http://beckyhunter.co.uk/interviews/InterviewGeers07.htm> (consultado julio y octubre 2008)

## **Haaning, Jens**

Pécoil, Vincent; Haaning, Jens, *Hello, My Name Is Jens Haaning*, Le Presses du Réel, Dijon, 2003.

Schulz, Tilo, e.w.e., *exhibition without exhibition: Olaf Nicolai, Sandra Hastenteufel, Jens Haaning, Nathan Coley, Plamen Dejanov and Swetlana Heger*, Leipzig, 1999.

Stepken, Angelika, *Welcome to the Art World*, (Stefan Altenburger, Pawel Althamer, Olivier Dollinger, Nina Fischer & Maroan el Sani, Jens Haaning, Vibeke Tandberg, Thorvaldur Thorsteinsson), Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1999. (Catálogo de exposición, 11 septiembre- 14 octubre, 1999).

[http://www.exporevue.com/magazine/fr/jens\\_haaning.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/jens_haaning.html) (consultado junio 2007)

<http://www.nicolaiwallner.com/artists/jens/pic2.html> (consultado junio 2007)

[http://www.muse.co.jp/newlife/artist/jens\\_e.html](http://www.muse.co.jp/newlife/artist/jens_e.html) (consultado junio 2007)

<http://www.aleksandramir.info/texts/ricupero.html> (consultado junio 2007)

<http://www.arte10.com/noticias/propuestas.php?id=104> (consultado junio 2007)

<http://www.populism2005.com/index.asp?sivu=16&menu1=8&menu2=15> (consultado junio 2007)

<http://www.apexart.org/exhibitions/lookofskyfellmann.htm> (consultado octubre 2008)

[http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/projects\\_haaning.html](http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/projects_haaning.html) (consultado octubre 2008)

## **Huyghe, Pierre; Parreno, Philippe**

Bourriaud, Nicolas ed. Al., *Pierre Huyghe: Celebration Park*, Tate Publishing, Londres, 2006. (Catálogo de exposición, 5 julio - 17 septiembre, 2006).

Huyghe, Pierre; Parreno, Philippe, *No ghost just a shell*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Colonia, 2003.

Lutticken, Sven, "Pierre Huyghe", *Artforum*, Nueva York, mayo 2001.

Mahoney, Robert, "Philippe Parreno at Friedrich Petzel", *Art in America*, Nueva York, septiembre 2001.

Nobel, Philip, "AnnLee: Sign of the Times - Japanese Anime Comes to Life", *Artforum*, Nueva York, enero 2003.

Nobel, Philip, "No Ghost, Just a Shell: the AnnLee Project", *Artforum*, Nueva York, septiembre 2002.

Rush, Michael, "Pierre Huyghe at Marian Goodman", *Art in America*, Nueva York, junio 2001.

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_9\\_39/ai\\_75914314](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_39/ai_75914314) (consultado mayo 2008)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_6\\_89/ai\\_75496780](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_6_89/ai_75496780) (consultado mayo 2008)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_9\\_89/ai\\_78334716](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_89/ai_78334716) (consultado mayo 2008)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_5\\_41/ai\\_96223220/print?tag=artBody; col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_5_41/ai_96223220/print?tag=artBody; col1) (consultado mayo 2008)

[http://salonkritik.net/06-07/2007/05/pierre\\_huyghe\\_el\\_entretenimien.php](http://salonkritik.net/06-07/2007/05/pierre_huyghe_el_entretenimien.php) (consultado mayo 2008) Pierre Huyghe: "El entretenimiento no hace mal a nadie. El arte estúpido y las ideas estúpidas, sí", Javier Hontoria. Originalmente en [elcultural.es](http://elcultural.es).

[http://salonkritik.net/06-07/2007/07/pierre\\_huyghe\\_apuesto\\_por\\_que.php](http://salonkritik.net/06-07/2007/07/pierre_huyghe_apuesto_por_que.php). (consultado mayo 2008) Pierre Huyghe: "Apuesto por que arte, placer y juego sean el mismo concepto", Javier Díaz-Guardiola. Originalmente en [abc.es](http://abc.es).

<http://www.artxworld.com/recension/artes.aspx?opera=66360e40-ad10-4b12-abd1-a3d56889ebd4> (consultado mayo 2008)

<http://blog.art21.org/2007/08/27/pierre-huyghes-first-spanish-venture> (consultado mayo 2008)

<http://www.diariodeleon.es/entrevistas/noticia.jsp> (consultado mayo 2008)

[http://goliath.ecnext.com/coms2/gi\\_0199-6139124/A-time-for-Dreaming-Pierre.html](http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-6139124/A-time-for-Dreaming-Pierre.html) (consultado mayo 2008)

[http://www.transmag.org/nuevo\\_transmag/area/presentacion\\_usuario.php](http://www.transmag.org/nuevo_transmag/area/presentacion_usuario.php) (consultado mayo 2008)

<http://www.mmparis.com/noghost.html> (consultado mayo 2008)

<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/film/5584.htm> (consultado mayo 2008)

[http://www.stretcher.org/archives/r3\\_a/2003\\_02\\_10\\_r3\\_archive.php](http://www.stretcher.org/archives/r3_a/2003_02_10_r3_archive.php) (consultado mayo 2008)

[http://www.sfmoma.org/exhibitions/exhib\\_detail.asp?id=82](http://www.sfmoma.org/exhibitions/exhib_detail.asp?id=82) (consultado mayo 2008)

<http://attomaaku.com/annlee+no+ghost+just+a+shell> (consultado mayo 2008)

[http://www.artszin.net/vol1/huygue\\_parreno.html](http://www.artszin.net/vol1/huygue_parreno.html) (consultado mayo 2008)

[www. artxworld.com](http://www.artxworld.com) (consultado mayo 2008)

<http://www.diachelsea.org/exhibs/huyghe/streamside> (consultado octubre 2008)

<http://www.pbs.org/art21/artists/huyghe/index.html> (consultado mayo 2008)

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/pierrehuyghe.htm> (consultado mayo 2008)

<http://www.orbit.zkm.de/?q=node/100> (consultado mayo 2008)

<http://www.mocanomi.org/moca-tate.htm> (consultado mayo 2008)

<http://www.airdeparis.com/pann.htm> (consultado mayo 2008)

<http://www.ps1.org/cut/animations/install/parreno.html> (consultado mayo 2008)

<http://www.noghostjustashell.com> (consultado mayo 2008)

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gillick.htm> (consultado mayo 2008)

[http://www.centredartsantamonica.net/index.php?s=exposicions\\_p&id=36&lang=es](http://www.centredartsantamonica.net/index.php?s=exposicions_p&id=36&lang=es) (consultado mayo 2008)

### **Johne, Sven**

Luckow, Dirk, *See History 2006. Schätze Bilden*, Kunsthalle zu Kiel, Hamburg, 2006. (Catálogo de exposición)

VV AA, *Sven Johnne. Leben und Sterben in Ostdeutschland und anderswo*, Revolver, Frankfurt, 2007.

VV AA, *This Land is My Land*, Kunsthalle Nürnberg und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2006. (Catálogo de exposición).

<http://www.amerika-berlin.de/en/36> (consultado junio 2008)

<http://www.galerie-nagel.de> (consultado junio 2008)

[http://www.klemms-berlin.com/fileadmin/kuenstler/johne/SJ\\_portfolio\\_en\\_s.pdf](http://www.klemms-berlin.com/fileadmin/kuenstler/johne/SJ_portfolio_en_s.pdf) (consultado junio 2008)

[http://www02.zkm.de/terrain/index.php?option=com\\_content&task=view&id=107&Itemid=83](http://www02.zkm.de/terrain/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=83) (consultado junio 2008)

[http://www.kunstverein-wiesbaden.de/seiten/02\\_0001\\_70.html](http://www.kunstverein-wiesbaden.de/seiten/02_0001_70.html) (consultado junio 2008)

<http://kunstaspekte.de/index.php?tid=17329&action=termin> (consultado octubre 2008)

### **Kabakov, Ilya**

Boym, Svetlana, "Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias" en <http://www.artmargins.com/content/feature/boym2.html> (consultado junio 2007)

Kabakov, Ilya, *Tualet, The Toilet, Die Toilette: installation*, Documenta IX, Kassel 1992. Publicado en los USA, Ilya Kabakov, 1993. Edición limitada de 500 copias, copia consultada n° 332, propiedad del Museum of Modern Art, Nueva York.

Storr, Robert, "An Interview with Ilya Kabakov", *Art in America*, Nueva York, enero 1995.

VV AA, *An Incident in the Museum and Other Installations*, The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Guggenheim Foundation Museum, Nueva York, 2004.



VV AA, *Documenta IX*, Vols. I y III, Cantz, Stuttgart, Harry N. Abrams, Nueva York, 1992. (Catálogo de exposición, 13 junio- 20 septiembre, 1992. Director artístico: Jan Hoet)

VV AA, *Kabakov, Ilya: The Palace of Projects 1995 -1998*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Artangel, Londres, 1998.

Wallach, Amei, "Ilya Kabakov Flies into His Picture", *Art in America*, Nueva York, noviembre 2000.

(Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (ed.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, part 1, 1927-1930*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 2005.)

<http://www.geocities.com/aakovalev/kabakov-en.htm> (consultado agosto 2009)

<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=15439&action=termin> (consultado junio 2007)

<http://www.db-artmag.de/2004/4/e/1/218.php> (consultado junio 2007)

<http://www.comune.palermo.it/Eventi/Cantieri%20Culturali%20alla%20Zisa/Kabakov/Kabakov.htm> (consultado junio 2007)

[http://guggenheim.org/press\\_releases/release\\_93.html](http://guggenheim.org/press_releases/release_93.html) (consultado junio 2007)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_11\\_88/ai\\_66888250/print?tag=artBody;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_88/ai_66888250/print?tag=artBody;col1) (consultado noviembre 2008)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n1\\_v83/ai\\_16235435/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n1_v83/ai_16235435/) (consultado agosto 2009)

<http://www.ilya-emilia-kabakov.com> (consultado agosto 2009)

### **Kanda Matulu, Tshibumba**

Bok, Marringje de, "Congo in Cartoons in the Tropenmuseum", junio 2004, en <http://powerofculture.nl/en/current/2004/june/congo.html> (Exposición realizada en Koninklijk Instituut voor de Tropen (KIT) Tropenmuseum Amsterdam, Holanda, 14 mayo - 3 octubre, 2004).

Fabian, Johannes, *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, pintura y narrativa de Tshibumba Kanda Matulu, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, Londres, 1996.

Fabian, Johannes, "Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context", en Roy Diley (ed.), *The Problem of Context, Methodology and History of Anthropology*, Vol. 4, Berghahn Books, Nueva York, Oxford, 1999.

Fabian, Johannes, "The History of Zaire as Told and Painted by Tshibumba Kanda Matulu in Conversation with Johannes Fabian" en *Archives of Popular Swahili*, volumen 2, 1-8, publicado on line entre 6 nov. 1998 y 6 de junio de 2000, LPCA (Lenguaje and Popular Culture in Africa), proyecto de Johannes Fabian y Vicent de Rooij, Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Ámsterdam.

Kewsiewicki, Bogumil, "Zairian Popular Painting as Commodity and as Communication" en Arnoldi, Mary Jo; Geary, Christraud M. y Hardin, Kris

L. (eds.), *African Material Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.

Moyer, Eileen, "Congo in 102 Paintings by Tshibumba", *African Arts*, James S. Coleman African Studies Center, Universidad de California, Los Angeles, MIT Press, invierno 2004.

<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/tshibumbaintro.html> (consultado octubre 2009)

<http://www.culturebase.net/artist.php?1459> (consultado octubre 2009)

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0438/is\\_4\\_37/ai\\_n13775101](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0438/is_4_37/ai_n13775101) (consultado octubre 2009)

<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/tshibumbaintro.html> (consultado octubre 2009)

<http://powerofculture.nl/en/current/2004/june/congo.html> (consultado octubre 2009)

<http://www.ucpress.edu/books/pages/6745.php> (consultado octubre 2009)

[http://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/monographs\\_detail.cfm?artist=Tshibumba%20Kanda%20Matulu](http://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/monographs_detail.cfm?artist=Tshibumba%20Kanda%20Matulu) (consultado octubre 2009)

[http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?ch=FAB&id=TM\\_AGENDA\\_ENGLISH&ActiviteitID=1059](http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?ch=FAB&id=TM_AGENDA_ENGLISH&ActiviteitID=1059) (consultado octubre 2009)

### **Kingelez, Bodys Isek**

VV AA, *Projects 59: Architecture as metaphor: James Casebere, David Deutsch, Y.Z. Kami Toba Khedoori, Bodys Isek Kingelez*, Langlands & Bell, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1997. (Catálogo de exposición, 10 abril - 3 junio, 1997).

VV AA, *Home and the world: architectural sculpture by two contemporary African artists: Aboudramane and Bodys Isek Kingelez*, Museum for African Art, Prestel, Munich, Nueva York, 1993. (Catálogo de exposición).

VV AA, *Bodys Isek Kingelez*, Kunstverein Hamburg, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001 (Catálogo de exposición, 3 marzo - 6 mayo, 2001)

<http://www.moma.org/exhibitions/1997/index.html> (consultado octubre 2008)

<http://www.universes-in-universe.de/specials/africa-remix/kingelez/espanol.htm> (consultado marzo 2008)

[http://www.transversalia.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=14&Itemid=45](http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=45) (consultado octubre 2008)

<http://www.caacart.com/html/bodys-isek-kingelez.htm> (consultado octubre 2008)

<http://www.cmoa.org/international/html/art/kingelez.htm> (consultado octubre 2008)

<http://www.artnexus.com/servlet/NewsDetail?documentid=9088> (consultado octubre 2008)

<http://www.culturebase.net/artist.php?210> (consultado octubre 2008)

## **kitch**

[www.kitch.org](http://www.kitch.org) (consultado junio 2009)

<http://www.cityofwomen.org/index.php?id=103> (consultado noviembre 2009)

[www.hackfemeast.org](http://www.hackfemeast.org) (consultado noviembre 2009)

[http://www.georgemaciunas.com/fluxus-to-george/fluxus\\_melton.html](http://www.georgemaciunas.com/fluxus-to-george/fluxus_melton.html) (consultado noviembre 2009)

## **Lê, An-My**

An-My Lê, *Small Wars*, Aperture Foundation, D.A.P./ Distributed Art Publishers, Nueva York, 2005.

Cotter, Holland, "An-My Lê", *The New York Times*, Nueva York, 24/09/2004.

VV AA, *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad: Compromised Places. Topography and Actuality*, Fundación ICO Madrid, 2008. Comisariada por Sergio Mah. (Artistas: Greet Goiris, Walter Niedermayr, An-My Lê, Augusto Alves da Silva, Joachim Koester, Beate Guschow, Taryn Simon, Simon Starling, Patricia Dauder, Peter Piller, Pedro Barateiro).

<http://www.ps1.org/exhibitions/view/40> (consultado octubre 2008)

<http://www.murrayguy.com/current/index.html> (consultado octubre 2008)

[http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my\\_le\\_small.php](http://www.mocp.org/exhibitions/2006/10/an-my_le_small.php) (consultado octubre 2008)

[http://www.diaart.org/exhibs\\_b/index.html](http://www.diaart.org/exhibs_b/index.html) (consultado octubre 2008)

## **Lucas, Cristina**

Císcar, Consuelo; Escribá, Juan Ramón, *One way, one ticket: un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*, Insitut Valencià d'Art Modern, Espai Metropolità d'Art Torrent, Valencia, 2008 (Catálogo de exposición, 24 septiembre - 16 noviembre, 2008).

Guerrero, Diego, "Artista española participa en el Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE07", *Periódico El Tiempo*, Bogotá, 22/05/2007.

VV AA, *Testigos*, Charta, Milan, Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, 2006.

<http://www.juanadeaizpuru.es> (Consultado noviembre 2009)

<http://universes-in-universe.de/car/istanbul/esp/2007/tour/antrepo/img-28.htm> (Consultado mayo 2008)

<http://www.elcultural.es/HTML/20080515/ARTE/ARTE23155.asp> (Consul-

tado mayo 2008)

<http://www.iksv.org/bienal10/english/sanatci.asp?sid=59> (Consultado mayo 2008)

[http://www.duendemad.com/primerplano/Cristina\\_Lucas\\_8.html](http://www.duendemad.com/primerplano/Cristina_Lucas_8.html) (Consultado mayo 2008)

### **Mik, Aernout**

Hruska, Libby (ed.), *Aernout Mik*, Museum of Modern Art, Nueva York, distribuido por D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009. (Catálogo de exposición, 10 mayo-27 julio, 2009. Comisariado por Laurence Kardish)

Inselmann, Andrea, *Aernout Mik: Reversal Room*, Ithaca, Nueva York, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2005.

VV AA, *Aernout Mik: Shifting Shifting*, Herausgegeben vom Camden Arts Centre, Londres, 2007. (Catálogo de exposición, Camden Arts Centre, Londres, 16 febrero- 15 abril, 2007, Fruitmarket Gallery, Edimburgo, 19 mayo - 15 julio, 2007 y Bergen Kunsthall, 7 septiembre - 28 octubre, 2007).

### **Morrinho**

Schwender, Martha, "Paula Trope and the Meninos", *Art Review*, Londres, 4/08/2007.

<http://www.morrinho.com/language/spanish.html> (consultado enero 2008)

<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/esp/2007/tour/int-exhib/img-10.htm> (consultado enero 2008)

<http://www.nytimes.com/2007/08/04/arts/design/04trop.html?fta=>

[http://www.clandesign.com.br/morrinho/mor\\_oquee.html](http://www.clandesign.com.br/morrinho/mor_oquee.html) (consultado enero 2008)

### **Muntadas, Antoni**

Rofes, Octavi (ed.), *On Translation: The Audience*, Witte de With, Center For Contemporary Art, Rotterdam, 1999.

Villaespesa, Mar; Romero, Yolanda (comisariado), *Muntadas: la construcción del miedo y la pérdida de lo público*, Centro José Guerrero, Granada, 2008.

VV AA, *Muntadas. On Translation*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2002. (Catálogo de exposición, 9 noviembre 2002 - 9 febrero, 2003).

Zappa, Gustavo; Agra, Rocio (comp.), La Ferla, Jorge (Dirección), *Contextos Dos, Muntadas. Una antología crítica*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2007.

[http://www.lafabrica.com/index.php?id\\_documento=136](http://www.lafabrica.com/index.php?id_documento=136) (consultado junio 2009)

## **Pushwagner**

Bradley, Kimberly, "Art Just for the Art's Sake in Berlin", *International Herald Tribune*, Nueva York, 20/05/2008.

de la Nuez, Iván, "Eclipse en Berlín", *Babelia*, Madrid, 03/05/2008.

Thordiksen, Asmund, *Continuous: Pushwagner, Sven Pahlsson*, Kunstnerenes Hus, Oslo, 1997. (Catálogo de exposición, 8 febrero - 16 marzo, 1997)

<http://www.pushwagner.no> (consultado diciembre 2009)

[http://bb5.berlinbiennial.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=189&Itemid=1](http://bb5.berlinbiennial.de/index.php?option=com_content&task=view&id=189&Itemid=1) (consultado junio 2008)

[http://www.oca.no/press/berlin\\_biennial\\_2.shtml](http://www.oca.no/press/berlin_biennial_2.shtml) (consultado junio 2008)

<http://www.iht.com/articles/2008/05/20/travel/18globe.php> (consultado junio 2008)

## **Rakowitz, Michael**

Amado, Miguel, "An Atlas of Events", *Artforum*, Nueva York, febrero 2008.

Basha, Regine, "Return: A Project by Michael Rakowitz", *ArtL!es*, Texas, primavera 2007.

Belasco, Daniel, "Michael Rakowitz at Lombard-Freid", *Art in America*, Nueva York, noviembre 2005.

Bishop, Claire, "10th International Istanbul Biennial", *Artforum*, Nueva York, noviembre 2007.

Boucher, Brian, "Babylon Without Borders", *Art in America*, Nueva York, abril 2007.

Christov-Bakargiev, Carolyn, "First Takes: Carolyn Christov-Bakargiev on Michael Rakowitz", *Artforum*, Nueva York, enero 2005.

Cotter, Holland, "Michael Rakowitz 'Dull Roar'", *The New York Times*, Nueva York, 27/05/ 2005.

Dannatt, Adrian, "Artistic Business Acumen", *The Art Newspaper*, Londres, noviembre 2006.

Eleey, Peter, "Michael Rakowitz: An Import-export Business, Posters, Shelters for the Homeless and the Smell of Buns", *Frieze*, Londres, mayo 2006.

Eleey, Peter, "An Interview with Michael Rakowitz", *Uovo Magazine*, n° 14, The Bookmakers Ed, Turín y Berlín, junio 2007.

Fahim, Kareem, "Dates With an Artist: An Iraq Installation", *The New York Times*, Nueva York, 10/10/2006.

Lagorio, Christine, "How to Get a Date- From Iraq". [www.cbsnews.com](http://www.cbsnews.com), 7/12/2006 (consultado octubre 2007)

Levin, Kim, "Michael Rakowitz: Lombard-Freid", *ARTnews*, Nueva York, abril 2007.

McClisten, Nell, "Dull Roar", *Artforum*, Nueva York, septiembre 2005.

Mooney, Jake, "Bittersweet Talismans From a Ravaged Land", *The New*

*York Times*, Nueva York, 17/12/2006.

Rakowitz, Michael, *Michael Rakowitz: Circumventions*, Dena Foundation for Contemporary Art, Onestar Press, Paris, Nueva York, 2003.

Richard, Frances, "Michael Rakowitz, Lombard-Freid Projects", *Artforum*, Nueva York, abril 2007.

VV AA; "Portfolio: What Does it Mean to Make Art During Wartime?", *Modern Painters*, nº 63, Fine Art Journals, Reino Unido, abril 2008.

Winn, Steven, "Michael Rakowitz's 'Enemy Kitchen' Breaks Down Cultural Barriers", *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 27/12/2008.

[http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/press/uovo\\_rakowitz\\_eleey.pdf](http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/press/uovo_rakowitz_eleey.pdf) (consultado mayo 2009)

<http://www.universes-in-universe.de/car/istanbul/esp/2007/tour/antrepo/img-07.htm> (consultado febrero 2008)

<http://www.lombard-freid.com/home.htm> (consultado octubre 2008)

<http://whc.unesco.org/en/tentativelists/1837> (consultado mayo 2009) (sobre Ishtar)

### **Ribas, Xavier**

Parreño, Jose María; Matos, Grego; Arribas, Fernando, *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza: 1968-2006*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006. (Catálogo de exposición, 19 septiembre - 10 diciembre, 2006)

Ribas, Xavier ed. Al., *Xavier Ribas*, Campo de Agramante 28/ Imago 98, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

Rubio, Oliva María; Julien, Alain, *Itinerarios afines*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, Madrid, 2007.

VV AA, *Local. El fin de la globalización*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, Madrid, 2007. Comisariada por Paul Wombel, (Catálogo de exposición, 5 junio - 2 septiembre, 2007. Artistas: Hans Aarsman, Shelby Lee Adams, Tom Hunter, Hashem El Madani, Boris Mikhailov, Xavier Ribas, Jem Southam, Li Tianbing, Hellan Van Meene, Massimo Vitali, Karlheinz Weinberger)

<http://www.xavierribas.com> (consultado diciembre 2009)

### **Samba, Chéri**

Blazwick, Iwona (ed.), *Chéri Samba: a Retrospective*, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1990. (Catálogo de exposición, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 21 octubre 1990 - 7 enero 1991; Institute of Contemporary Arts, Londres, 2 mayo - 9 junio, 1991).

Jewsiewicki, Bogumil, *Chéri Samba: the Hybridity of Art = l'hybridité d'un art*, Galerie Amrad, African Art Publications, Westmount, Quebec, 1995.

Levin, Kim, "Morality Tales", *Voice*, Nueva York, 1/05/1990.

Magnin André, *J'aime Chéri Samba*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Arles, Actes sud, Paris, 2004. (Catálogo de exposición, 24 enero - 2 mayo, 2004).

Mamdani, Mahmood, "Beyond Settler and Native as Political Identities: Overcoming the Political Legacy of Colonialism", en Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, Munich, Nueva York, 2001.

Miller-Keller, Andrea, *Chéri Samba/MATRIX 117*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1992. (Catálogo de exposición, 9 febrero - 17 mayo, 1992)

Mudimbe V.Y., *The invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, James Currey, Londres, en Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Presel, Munich, Nueva York, 2001.

Njami, Simmon (comisariado), *Africa Remix: l'art contemporain d'un continent*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005. (Catálogo de exposición, Centre Pompidou, Galerie I, Paris, 25 mayo- 8 agosto, 2005).

Okeke, Chika, "Modern African Art", en Enwezor, Okwui (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Presel, Munich, Nueva York, 2001.

Smith, Roberta, "Chéri Samba", *The New York Times*, Nueva York, 9/12/1994.

Tilkin, Danielle (comisariado), *De ida y vuelta: África*, La Casa Encendida, Madrid, 2006. (Catálogo de exposición, 31 marzo-11 junio, 2006).

<http://galerie-herrmann.com> (consultado febrero 2008)

<http://www.onoci.net/cartier/samba> (consultado febrero 2008)

<http://universes-in-universe.org/esp/intartdata/artists/africa/cod/samba> (consultado febrero 2008)

<http://www.designboom.com/portrait/samba.html> (consultado febrero 2008)

<http://www.africamuseum.be> (consultado noviembre 2008)

[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=25299](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=25299) (consultado octubre 2009)

<http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Cheri-Samba-&m=46> (consultado octubre 2009)

### **Simon, Taryn**

"Behind Closed Doors. A Journey Through Hidden Off-limits America, Photographs by Taryn Simon", *The New York Times Magazine*, Nueva York, 17/12/2007.

Beyfus, Drusilla, "Taryn Simon: discomfort zone", *The Telegraph*, Londres, 10/02/ 2009.

Falconer, Morgan, "An American Index of the Hidden and Unfamiliar", *The*



*Times*, Londres, 21/02/2009.

Lange, Christy, "Access All Areas. Taryn Simon's photographs of restricted locations reveal an unsettling side to the American Dream", *Frieze*, nº 115, Londres, mayo 2008.

Sussman, Elisabeth; Kukielski, Tina, *Taryn Simon. An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, Steidl, Göttingen, 2007. (Publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre en The Whitney Museum of American Art, New York, marzo - junio, 2007 y en Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/ Main, septiembre 2007 - febrero 2008)

VV AA, *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad: Compromised Places. Topography and Actuality*, Fundación ICO Madrid, 2008. Comisariada por Sergio Mah. (Artistas: Greet Goiris, Walter Niedermayr, An-My Lê, Augusto Alves da Silva, Joachim Koester, Beate Guschow, Taryn Simon, Simon Starling, Patricia Dauder, Peter Piller, Pedro Barateiro).

[http://www.frieze.com/issue/article/access\\_all\\_areas\\_1](http://www.frieze.com/issue/article/access_all_areas_1) (consultado julio 2009)

<http://www.gagosian.com/artists/taryn-simon/> (consultado octubre 2008)

<http://www.whitney.org/www/exhibition/past.jsp>(consultado octubre 2008)

[http://www.tarynsimon.com/\\_assets/\\_pdf/London\\_Telegraph\\_Taryn\\_Simon.pdf](http://www.tarynsimon.com/_assets/_pdf/London_Telegraph_Taryn_Simon.pdf) (consultado julio 2009)

<http://video.google.com/videoplay?docid=-4298264849715318858> (Entrevista a la artista. Consultado julio 2009)

## **Sooja, Kim**

Adolphs, Volker, "Passages and Places - The City", en *Going Staying* catálogo de exposición en el Kunstmuseum Bonn, Herausgebe, Bonn, 2007.

Gordon, Kelly, *BLACK BOX, Kimsooja*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C, abril 2008.

Hanru, Hou; Obrist, Hans-Ulrich, *Cities on the Move. Contemporary Asian Art on the Turn of the 21st century*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1997. (Catálogo de exposición Secession, Viena, 26 noviembre 1997 - 18 enero, 1998).

Hyunsun, Tae, *Kim Sooja. A Needle Woman*, Samsung Museum of Modern Art, Seoul, 2000.

Johnson, Ken, "One Woman's serenity in the thick of things", *The New York Times*, Nueva York, 7/09/2001.

Nakamura, Keiji, *Kim Sooja's A Needle Woman*, del catálogo de la exposición del mismo nombre, ICC, Tokyo, 2000.

Rubio, Oliva María, "Kim Sooja", *ArteContexto*, Madrid, verano 2006.

Volk, Gregory, "Kim Sooja at P.S. 1", *Art in America*, Nueva York, diciembre 2001.

VV AA, *Kimsooja: Conditions of Humanity*, Musée d'art Contemporain,

Lyon, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2003. (Catálogo de exposición, Musée d'art Contemporain, Lyon, 5 febrero - 20 abril, 2003, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 14 febrero - 23 mayo, 2004).

VV AA, *Kim Sooja, A needle woman*, Kunsthalle Bern, Berna, 2001. (Catálogo de exposición, 3 - 18 marzo, 2001).

<http://www.kimsooja.com> (consultado febrero 2007)

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col42/col42.htm> (consultado febrero 2007)

<http://www.ps1.org/cut/press/sooja.html> (consultado febrero 2007)

<http://www.elcultural.es/HTML/20040325/Artes/ARTES9207.asp> (consultado febrero 2007)

<http://kunstaspekte.de/index.php?tid=20605&action=termin> (consultado febrero 2007)

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_12\\_89/ai\\_80747853](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_12_89/ai_80747853) (consultado julio 2008)

[http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message\\_1053031594.txt](http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message_1053031594.txt) (consultado julio 2008)

<http://www.museum-kunst-palast.de/doc289A> (consultado julio 2008)

<http://www.shiseido.co.jp/e/gallery/current/html/index.htm> (consultado julio 2008)

[http://www.lafabrica.com/index.php?id\\_documento=136](http://www.lafabrica.com/index.php?id_documento=136) (consultado julio 2008)

[http://www.emst.gr/exhibitions-entry-first.asp?lang\\_id=ENG&msi1=EXHIBITIONS&mssi1=EXHIBITIONS-past&exh\\_id=24](http://www.emst.gr/exhibitions-entry-first.asp?lang_id=ENG&msi1=EXHIBITIONS&mssi1=EXHIBITIONS-past&exh_id=24) (consultado julio 2008)

<http://www.ps1.org/exhibitions/view/24> (consultado julio 2008)

### **Taylor, David**

Ramírez-Montagut, Mónica, *Frontier/Frontera*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut, 2009. (Texto en hoja de sala de la exposición *Frontier/Frontera*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Connecticut, 1 marzo - 31 mayo, 2009).

[www.dtaylorphoto.com](http://www.dtaylorphoto.com) (consultado abril 2009)

<http://www.aldrichart.org/exhibitions/past/taylor.php> (consultado diciembre 2009)

### **Vitali, Massimo**

Settembrini, Luigi ed. Al., *Agua: sin ti no soy*, 3ª Bienal de Valencia Fundación Bienal de las Artes, Valencia, 2005.

VV AA, *Local. El fin de la globalización*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, Madrid, 2007. Comisariada por Paul Wombel, (Catálogo de exposición, 5 junio - 2 septiembre, 2007. Artistas: Hans Aarsman, Shelby Lee Adams, Tom Hunter, Hashem El Madani, Boris Mikhailov, Xavier Ribas, Jem

Southam, Li Tianbing, Hellan Van Meene, Massimo Vitali, Karlheinz Weinberger).

VV AA, *Massimo Vitali, Beach and Disco*, Steidl, Göttingen, distribuido por D.A.P Nueva, 2000.

<http://www.massimovitali.com> (consultado diciembre 2009)

<http://musac.fiberfib.com/massimo-vitali> (consultado noviembre 2008)

<http://www.lensculture.com/vitali.html#> (consultado noviembre 2008)

<http://www.ubs.com/4/artcollection/the-collection/a-z/vitali-massimo-189/riccione-876/description/index.html>(consultado noviembre 2008)

<http://www.galeriasenda.com/portada.php?id=1> (consultado noviembre 2008)

<http://www.postmedia.net/04/vitali.htm>(consultado noviembre 2008)

## **Wagner, Silke**

<http://www.schutzehe.com> (consultado junio 2008)

Instituto XYZ, "Leifaden zur Heiratsschliessung (Der besondere Schutz der Ehe und Familie)" en *Kein mensch ist illegal – ein Handbuch zu einer Kampagne*, ID Editorial, Berlin, 1999.

VV AA, *Yto Barrada, Claud Gaçon und Markus Buser, Eric Hattan, Andrei Monastirsky, Stephen Prina, Monika Sosnowska, Silke Wagner: in Capital Letters*, Kunsthalle Basel, Schwabe & Co., Basilea, 2002 (Catálogo de exposición, 14 septiembre - 17 noviembre, 2002).

[http://container.zkm.de/presse/PM\\_VT\\_e.pdf](http://container.zkm.de/presse/PM_VT_e.pdf) (consultado noviembre 2009)

<http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/wagner> (consultado junio 2008)

<http://www.nbk.org/ausstellungen/2008/SilkeWagner.html> (consultado junio 2008)

[http://www.meyer-riegger.de/en/index.php?cat=archive&exhib\\_id=16](http://www.meyer-riegger.de/en/index.php?cat=archive&exhib_id=16) (consultado junio 2008)

[http://www.wdw.nl/participant.php?part\\_id=426&id=140](http://www.wdw.nl/participant.php?part_id=426&id=140) (consultado junio 2008)

<http://wilmatsdorf.de/index.php?q=artist/view/243> (consultado junio 2008)

[http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/526\\_springer\\_munster.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/526_springer_munster.htm) (consultado junio 2008)

<http://www.kunsthallebasel.ch/ausstellungen/archiv/34> (consultado junio 2008)

[http://d-a-s-h.org/dossier/13/06\\_schutzehe.html](http://d-a-s-h.org/dossier/13/06_schutzehe.html) (consultado octubre 2008)

<http://www.antidot.ch/content/view/92/5> (consultado octubre 2008)



